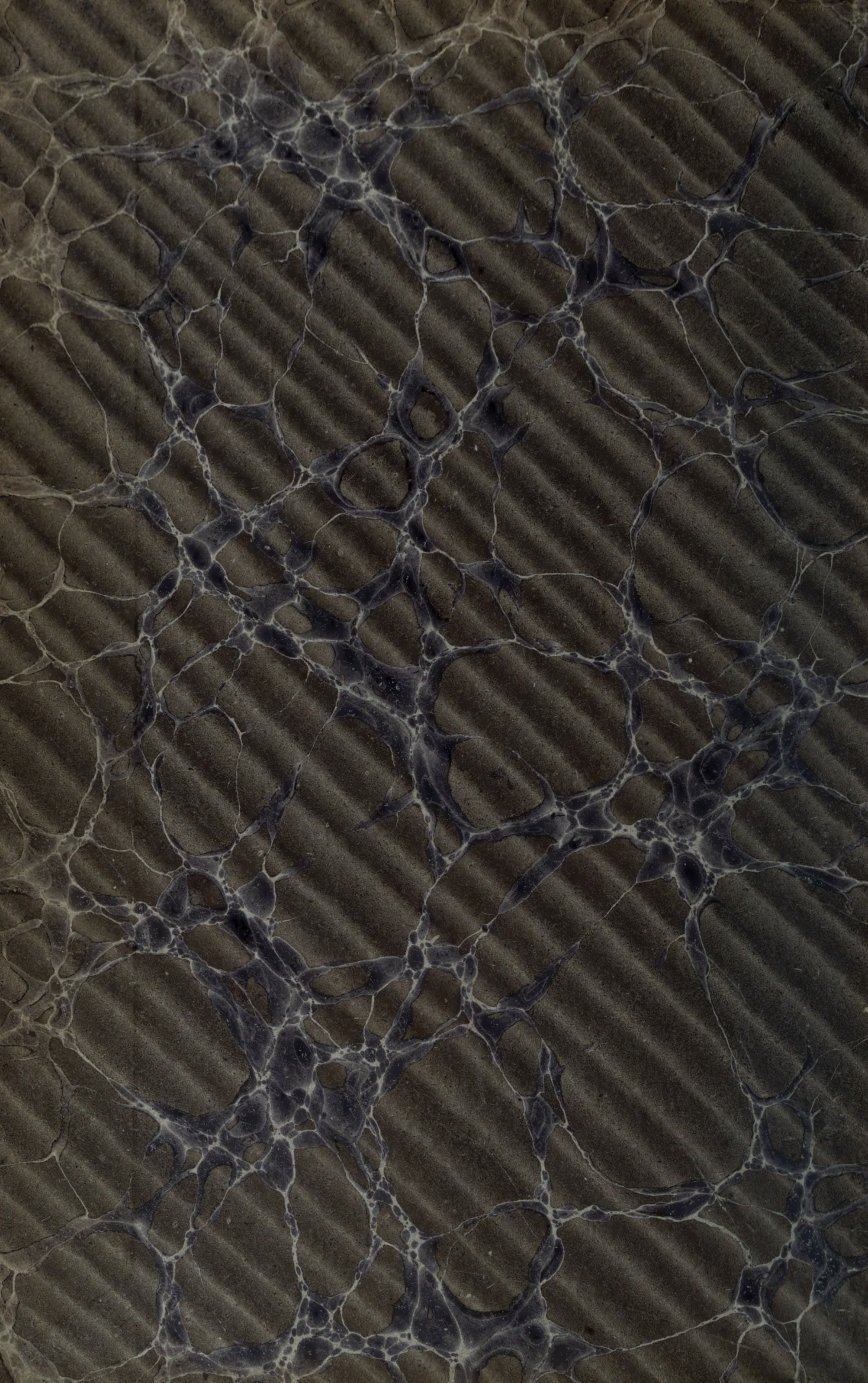
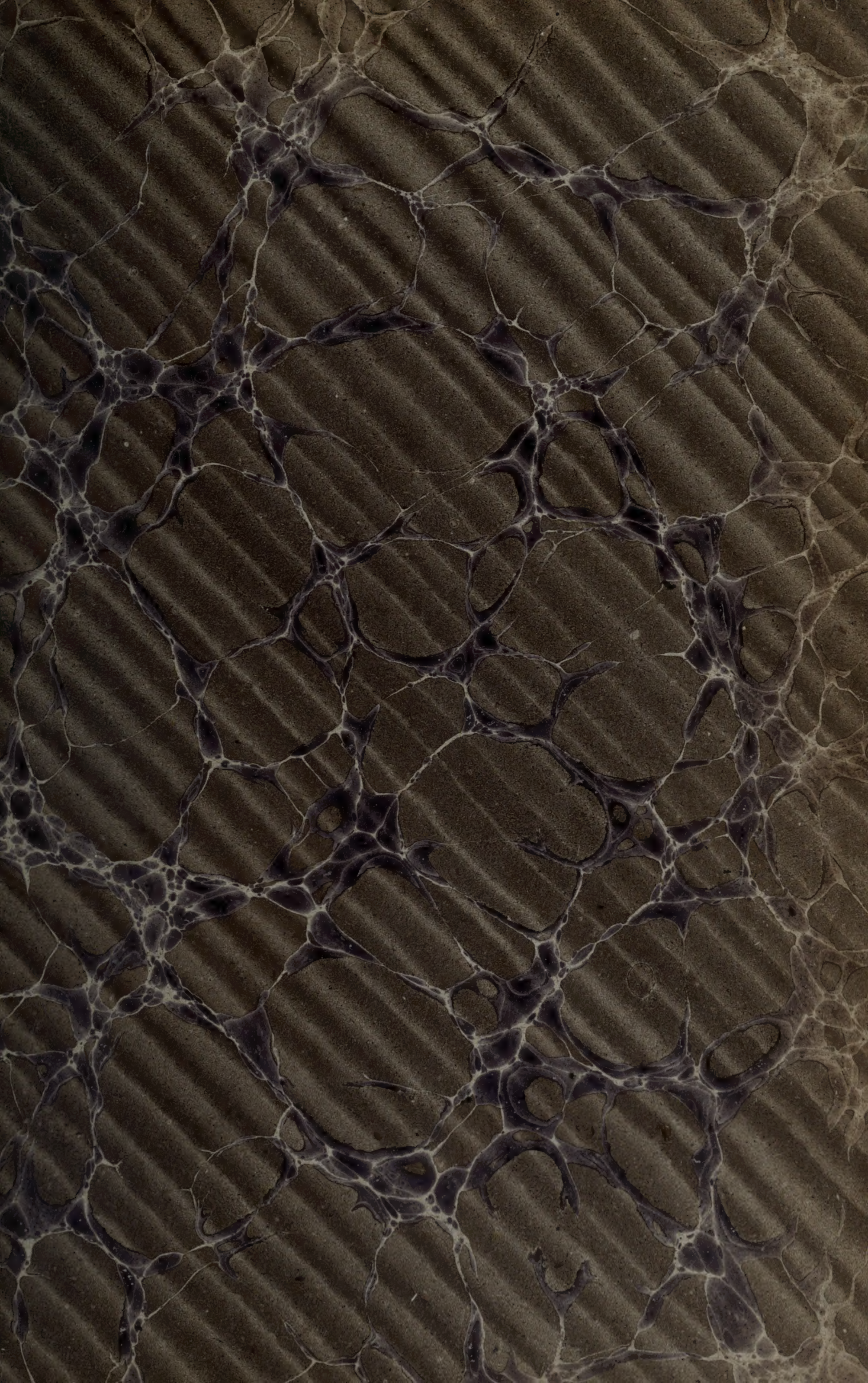






REVUE UNIVERSELLE

DES



PUBLIÉE PAR

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).

TOME NEUVIÈME. — 1859.

PARIS
VEUVE JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, 6.

1859

LES GRANDES ARMOIRIES

DU

DUC CHARLES DE BOURGOGNE,

GRAVÉES VERS 1467 (1).

Dans le courant de l'année 1856, M. Harzen, de Hambourg, célèbre iconographe, et l'un des meilleurs connaisseurs de l'Allemagne, se trouvant à Bruxelles et visitant nos collections, je lui mis sous les yeux plusieurs estampes curieuses que j'avais découvertes dans les manuscrits de la bibliothèque de Bourgogne, et je feuilletai avec lui quelques volumes qui en contenaient encore. En parcourant un recueil où étaient réunies des pièces héraldiques de diverses époques, et des notes généalogiques concernant, entre autres, la famille de Villegas, notre attention se fixa sur une gravure au burin, de format in-folio, représentant les grandes armoiries de la maison de Bourgogne, au bas desquelles M. Harzen me fit remarquer la devise de Charles le Hardi : *Je l'ay emprins*. La perfection du travail me fit d'abord hésiter à la croire contemporaine de ce prince; mais, en la considérant plus attentivement, je crus reconnaître, tant dans le travail du burin que dans le style du dessin, une analogie frappante avec les gravures du Maître de 1466, et particulièrement avec les pièces du célèbre *Alphabet grotesque* dont j'avais précisément sous la main d'excellents *fac-simile* photographiques publiés par M. R. Brulliot, d'après les originaux de la collection royale de Munich (2).

(1) L'excellent article sur les grandes armoiries du duc Charles de Bourgogne, que M. Alvin nous a permis de reproduire, a été inséré dans le *Bulletin de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles*. (*Note de la Rédaction.*)

(2) M. R. Brulliot, directeur du Cabinet d'estampes de Munich, a publié le *fac-simile* photographique de 23 lettres de l'*Alphabet grotesque*; de ce nombre, 16 ont été décrites par Bartsch, 7 lui étaient inconnues. Cette suite se distingue par une verve de composition et par un talent d'exécution supérieurs à tout ce que l'on possède de gravures de la même époque. Aucune de ces pièces n'est datée, aucune

A quelle occasion cette pièce avait-elle été gravée? Quel en était l'auteur? Était-elle une production de l'art flamand? Je n'avais pour résoudre ces questions ni le nom du graveur, ni son monogramme, ni date enfin. Réduit aux conjectures, j'admis d'abord l'idée que l'avénement du duc Charles, en 1467, pouvait bien avoir été l'occasion de ce travail. Il pouvait aussi avoir été exécuté pour la tenue d'un chapitre de la Toison d'or : il y en avait eu un en 1468. Mais à quel usage devait servir cette planche? Peut-être était-ce le frontispice d'une joyeuse entrée à Gand, à Bruges ou à Bruxelles. Peut-être aussi devait-elle servir de titre aux statuts de l'ordre de la Toison d'or, qu'on envoyait aux nouveaux chevaliers après la tenue d'un chapitre. Mais, à cette époque, l'imprimerie, encore à sa naissance, n'avait aucune presse en activité dans nos provinces; c'est donc à des copies manuscrites que le frontispice aurait dû servir. Or, on trouve, dans un grand nombre de manuscrits du xve siècle, des vignettes en miniature, qui sont peintes sur un trait gravé, et notre planche pouvait avoir eu la même destination.

Avant d'examiner les diverses hypothèses auxquelles cette pièce peut donner lieu, je vais en essayer une description détaillée, afin que le lecteur puisse apprécier les suppositions que je serai amené à faire, en ayant en quelque sorte sous les yeux les preuves à l'appui (1).

Ce frontispice représente une porte en style gothique tertiaire très-orné, paraissant donner accès dans un édifice dont on aperçoit, vers le haut, une partie de muraille où sont figurées des pierres de taille de moyen appareil. Cette muraille est surmontée d'un toit recouvert en partie de trois rangs d'ardoises imbriquées et se terminant par une crête en festons découpés à jour. Le toit est percé de deux lucarnes en plein cintre, chargées de gables découpés en arc trilobé, et garni de clochetons, pinacles, panaches et crochets.

n'est marquée du monogramme ES; de sorte que c'est fort arbitrairement qu'on les attribue au même graveur que les pièces marquées de ce monogramme et de ce millésime.

(1) Un *fac-simile* photographique joint à la notice (dans le *Bulletin de l'Académie de Belgique*, auquel nous l'empruntons) reproduit l'estampe, les marges avec leurs déchirures, les témoins du cuivre et les taches de la planche, imparfaitement essuyée lors du tirage. Le cuivre a, dans sa plus grande hauteur, 32 centimètres et demi; il est large de 19 centimètres et 6 milimètres.

La voûte, dont le sommet, décoré d'un panache en choux frisés, dépasse la crête du toit, forme une arcade tribolée surélevée. Elle repose, de chaque côté, sur une colonne svelte dont le fût est taillé en zigzags, de dessins différents pour chaque colonne. L'extrados de l'archivolte est décoré, de chaque côté, de quatre crochets de la même nature que le panache, l'intrados d'un feston découpé à jour. Une bande, en retrait, formant gorge, et suivant les montants et les sinuosités de l'arcade, encadre la porte. Cette bande est elle-même ornée à l'intérieur, sous la voûte, de festons découpés à jour, dans le même dessin que la crête du toit.

Les chapiteaux des colonnes sont cubiques à pans coupés. Ils supportent chacun une statue : à gauche, celle de saint André; à droite, celle de saint Georges. Deux dais, saillant de la muraille, au-dessus de la tête des saints, leur complètent à chacun une niche. Ces dais sont ornés de clochetons, de pinacles, de panaches et de crochets du même style que le reste.

Cinq écussons, attachés à des courroies bouclées et passées dans les festons qui décorent la partie inférieure de la voûte, pendent au-dessus, dans le vide formé par la porte.

Douze écussons de même dimension, attachés de la même manière, sur le champ de la bande en retrait qui fait le tour de l'arcade, encadrent la porte entière, enveloppant les cinq écussons dont il vient d'être parlé.

Le milieu de la porte est occupé par les grandes armoiries de la maison de Bourgogne, entourées du collier de l'ordre de la Toison d'or, surmontées du heaume couronné de la fleur de lis et soutenues par deux grands lions debout.

Au-dessous, sur la plinthe, entre deux culs-de-lampe supportant les colonnes, on lit en capitales de caractères gothiques, les mots : JE LAY EMPRINS, qui sont, comme chacun le sait, la devise de Charles le Hardi.

Les dix-sept écussons, disposés autour des grandes armoiries, sont ceux des provinces de la domination du duc Charles, à l'époque où notre estampe a été gravée. Ils sont rangés dans l'ordre que suivait le souverain pour l'énumération de ses titres en tête des chartes et diplômes; c'est-à-dire que la première place est occupée par les duchés, la deuxième par les comtés et la troisième par le marquisat du Saint-Empire, puis les domaines

de rang inférieur, en suivant, dans chaque série, l'ordre d'ancienneté d'acquisition (1).

Les cinq écussons suspendus directement au-dessous de la voûte, et occupant la place d'honneur, sont ceux des duchés. Ils sont ici tout à fait séparés des autres, de telle manière qu'il ne puisse y avoir aucun doute.

De plus, ils occupent entre eux la place qui leur appartient, c'est-à-dire que celui qui est le premier est aussi celui dont la possession est la plus ancienne dans la maison, et que le dernier est également le dernier acquis.

La même règle est observée entre les comtés d'abord, et ensuite entre les seigneuries de moindre importance.

Voici quel est cet ordre. Pour les duchés : 1 Bourgogne, 2 Lothier, 3 Brabant, 4 Limbourg, 5 Luxembourg. — Pour les comtés, etc. : 1 Flandre, 2 Artois, 3 Bourgogne (la comté de), 4 Charolais, 5 Hainaut, 6 Hollande, 7 Zélande, 8 Namur, 9 Marquisat du Saint-Empire (Anvers), 10 Frise, 11 Salins et 12 Malines.

Les écussons étant disposés sur deux lignes verticales, presque parallèles pour les comtés, et formant un angle pour les duchés, ne se suivent point, mais alternent de gauche à droite : ainsi, pour les duchés, le sommet de l'angle est occupé par le n° 1, le n° 2 est au-dessous à gauche, le n° 3 est vis-à-vis à droite, le n° 4 sous le n° 2 et le n° 5 sous le n° 3. Quant aux comtés, le n° 1 est en tête de la ligne à gauche, le n° 2 en tête de la ligne à droite, 3 sous le n° 1, et 4 sous le n° 2, et ainsi de suite.

(1) *Joannem excepit Antonius, ejusque filii, ut dictum; qui constanter se duces Lotharingiae, Brabantiae, Limburgi et Marchiones S. Imperii appellarunt. Quas provincias dum Philippus noster, eorum haeres, suis adjungit, non habita ratione valoris earum aut excellentiae, titulorum ordinem est secutus, atque ducatus omnes praemisit, dein comitatus, marchionatum et dominia; more Gallico, de quo Chassenaeus, in catalogo gloriae mundi, et fere eo ordine, quo ducatum quemque aut comitatum est adeptus. Unde Heuterus in Rebus Burgundicis errat, et ex eo, in Diplomatibus Belgicis D. Miraeus; Philippi diploma, quo anno* 1431 *confirmat ordinem equitum Auraei velleris, Brugis institutum,* 10 *januarii* 1429, *inchoantes, hoc modo : Philippus, Dei gratia dux Burgundiae, Lotharingiae, Brabantiae, Limburgi, comes Flandriae, Artesiae, Burgundiae, Namurci, Palatinus, Marchio S. Imperii, Dominus Salinarum ac Mechliniae.* (Vredius, *Sigilla comitum Flandriae*, etc., etc. Brugis Flandrorum, apud Joannem-Baptistam Kerchovium. Anno 1629, p. 84.)

On remarque que cet ordre, ainsi que le nombre des écussons, correspond aux titres que prenait, dans ses chartes, le duc Charles, avant l'acquisition du duché de Gueldre, et du comté de Zutphen en 1472. Plus tard, ce prince ne négligea jamais de placer son titre de duc de Gueldre après celui de duc de Luxembourg, et de comte de Zutphen après celui de comte de Namur, comme on le voit dans les chartes citées par Vredius.

Notre estampe présente une particularité que je dois signaler. Les armoiries du comté de Charolais s'y trouvent à la 4me place, entre Bourgogne et Hainaut, tandis que, dans aucun des diplômes connus, on ne rencontre la mention de ce titre, parmi ceux du duc, après son avénement, ce qu'énonce formellement Vredius en ces termes, page 93 : « Charolesium et Castrum Belinum, « quod jam quinquaginta et amplius annis Carolus, ejusque « pater, tenuerat, itemque Betuniam, in titulis in posterum « omittit; quod priùs sub ducatu Burgundiae, alterum sub comi- « tatu, tertium sub Artesia comprehendantur; quas provincias, « cum aliis ditionibus Carolus adiit patris sui morte. » C'est une preuve de plus que la gravure a été exécutée pour l'avénement du duc, et peut-être commencée avant la mort de Philippe, à l'époque où le comte de Charolais fut nommé, par son père, lieutenant général de toute sa domination, comme le rapporte le même auteur, p. 92 : « Anno 1465, a patre septuagesimum aetatis « annum agente, provinciarum omnium gubernaculo admotus, « hunc item titulum suis adjecit; eum enim sic video scripsisse « ad Carolum Vergiacensem, anno 1467. *Charles, comte de Charolois, seigneur de Chasteau-Belin et de Bétune, fils et lieutenant général de Philippe, duc, etc.* »

Cependant, l'écusson du Charolais se trouve, avec les dix-huit autres, sur le tombeau du duc Charles, dans l'église de Notre-Dame de Bruges. Quoi qu'il en soit, nous voyons sur notre estampe tous les écussons des provinces de la domination du duc Charles au moment de son avénement, et nous n'y trouvons ni Gueldre, ni Zutphen; cette circonstance nous autorise à dire que la gravure a été exécutée avant l'acquisition de ces deux provinces. Nous savons, en effet, que Charles en prit le titre dès l'instant qu'il crut en avoir le droit, sans attendre l'acquisition effective et l'investiture, qui lui furent vigoureusement disputées. Il ne se contenta pas d'en prendre le titre, il frappa monnaie pour la

Gueldre (1). C'était, d'ailleurs, dans le caractère et dans les habitudes de ce prince de ne céder rien de ses droits. Ainsi, tandis que son père, administrateur et possesseur de fait du duché de Luxembourg depuis 1443, n'en avait jamais pris le titre (2), Charles, à peine inauguré, se hâta de l'inscrire dans ses chartes et de le faire graver sur son sceau. Ce qu'il avait fait à l'égard du Luxembourg, il devait le faire pour Gueldre et Zutphen, et, dès l'année 1472, on le voit ajouter au sceau privé de la cour de Brabant les armes de ces deux nouvelles provinces (3).

Deux monuments d'une grande importance confirment mes assertions à l'égard de la place que devraient occuper les écussons de Gueldre et de Zutphen. D'abord, le tombeau érigé, en 1622, dans l'église de Notre-Dame à Bruges, sur le modèle de celui que le bon roi René d'Anjou avait élevé au vaincu de la bataille de Nancy, dans la cathédrale de cette dernière ville ; et, en second

(1) Après avoir obtenu de l'empereur Frédéric l'investiture du duché de Gueldre, Charles de Bourgogne assiégea et prit la ville de Nimègue, en 1473.

Par lettres patentes du 15 novembre 1474, il nomme Adrien de Lokere maître particulier de la monnaie de Gueldre. Celui-ci travailla, du 23 décembre 1474 au 3 février de l'année suivante, à la confection des florins d'or de Bourgogne, ainsi que des monnaies d'argent frappées à Nimègue. (Voyez la *Revue numismatique belge*, tom. II, p. 251, 2e série.)

(2) *Noluit tamen Philippus, hujus ducatus titulo prius uti, quam* ELISABETHAE *uxoris* CASIMIRI *Poloniae regis, Annae Brunsuicanae sororis, jus omne ad eundem Ducatum, sibi quoque, suisque, emisset* (*).

Id vero cum PHILIPPUS *pater non praestitisset,* CAROLUS, *inter prima sui regiminis auspicia, est executus.*

Igitur, caeteris provinciis a patre acceptis, Luxemburgum adnumeravit, ejusque titulum in sigilli ambitu deinceps inseruit, post caeteros ducatus, scuto gentilicio nihil a scuto PHILIPPI *patris discrepante, quod supra Cl. D. Chifletius graphice depinxit; reliquis etiam insignibus non immutatis, nisi quod coronati leonis loco qui Namurcum in sigillo patris denotavit, hic, tam in potiore, quam in altero sigillo, leo ponatur absque corona, ut eo videlicet et Hannonia, et Hollandia significari possit.* (Vredius, *op. citato*, p. 93.)

(3) *Carolus in curia Brabantica peculiare sigillum ordinavit. Inscriptio ut praecedentes, additis Geldriae et Zutphaniae titulis ab anno* 1472. (Vredius, *op. citato*, p. 99.)

(*) Il existe à la Bibliothèque de Bourgogne un manuscrit célèbre des Chroniques du Hainaut par Jacques de Guyse. En tête de ce volume se voit une précieuse miniature, attribuée à Memling, et représentant le duc Philippe le Bon, entouré de sa cour, où l'on voit figurer le comte de Charolais, âgé de 15 à 16 ans. La page sur laquelle la miniature est peinte est entourée des écussons des provinces de la domination du duc, rangés comme dans notre estampe : Luxembourg ne s'y trouve point. Le manuscrit ne peut être antérieur à l'année 1450, puisque Charles est né en 1433.

lieu, les peintures de la chapelle de Bourgogne, bâtie à Anvers, à l'occasion du mariage de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, vers 1496. La notice de M. le marquis de Villeneuve-Trans, *sur les Tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, extraite des Mémoires de l'Académie de Nancy, année* 1839, donne la description de tous les écussons qui décorent le tombeau du duc, et nous y trouvons Gueldre et Zutphen, et, de plus, le comté de Charolais, comme je l'ai fait remarquer ci-dessus. Un de nos compatriotes, officier des plus distingués, le général baron Joly, a dessiné avec le plus grand soin tous les détails de la chapelle de Bourgogne, qui fait aujourd'hui partie de l'habitation de M. d'Hanis van Cannaert; il en a publié une monographie complète que l'imprimerie impériale de Vienne a reproduite avec un luxe extraordinaire. Grâce à cette belle publication, j'ai pu constater que la maison de Bourgogne, bien que s'étant alliée à l'Empire par le mariage de Marie avec Maximilien d'Autriche, avait conservé l'usage français, quant à l'ordre suivi dans l'énumération de ses titres. On voit sur une des murailles de la chapelle, au milieu des plus gracieux ornements de la flore gothique, les écussons des provinces, disposés sur deux lignes horizontales parallèles, dans le même ordre que sur notre estampe; Gueldre et Zutphen y sont, à leur rang, la première après Luxembourg, le second après Namur (1).

Toutes ces preuves m'autoriseraient à affirmer que les armes du duc Charles de Bourgogne ont été gravées dès les premières années du règne de ce prince, et je pourrais me dispenser d'en chercher d'autres, s'il ne s'agissait point ici d'une œuvre d'art dont l'âge peut toujours être déterminé, avec plus ou moins de certitude, au moyen des analogies qu'elle présente avec les œuvres

(1) Dans la chapelle de Bourgogne, à Anvers, l'écu de Gueldre est ainsi blasonné : à dextre, *d'or au lion de sable;* à senestre, *d'azur au lion d'or;* sur le tombeau du duc Charles, le même écu porte : *d'azur au lion tourné d'or.*

Les armoiries de Zutphen diffèrent également dans les deux monuments. A Anvers, l'écu de Zutphen est *d'argent à la croix de gueules, au chef d'azur, au lion rampant couronné d'or;* à Bruges, sur le tombeau : *d'argent, au lion de gueules, couronné, armé et lampassé d'or.*

Dans la chapelle de Bourgogne, l'écusson de Malines porte l'aigle impériale de sable; sur notre estampe, on ne trouve que les anciennes armoiries de Malines, sans l'aigle impériale. On sait que cette addition au blason malinois date du mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche.

contemporaines. Il convient donc d'examiner si l'état des arts, dans les provinces belgiques, était telle, à cette époque, que l'on puisse supposer qu'on y rencontrerait des artistes capables d'exécuter notre gravure.

Quant aux progrès des arts du dessin, de la peinture en particulier, il suffit de rappeler que le dernier des Van Eyck était mort laissant une brillante école, où se faisaient remarquer Hugo Van der Goes, Roger Van der Weyden et une foule d'autres; que l'école flamande était alors une source abondante où toutes les nations de l'Europe, et en particulier les Allemands, venaient puiser la science de la couleur et du dessin. C'était à cette époque que travaillaient les premiers maîtres graveurs dont la nationalité est disputée avec tant d'ardeur entre la haute et la basse Allemagne, conflit dans lequel les provinces des Pays-Bas ont peut-être, plus qu'on ne le croit, le droit d'intervenir.

La perfection du travail de notre estampe, certaines analogies dans le faire et la tournure des tailles, m'avaient fait hasarder l'opinion que le précieux morceau pourrait bien être du Maître ES et que ce serait, en quelque sorte, une preuve à l'appui de l'opinion déjà exprimée, bien que timidement, d'après laquelle le fameux Maître de 1466 serait originaire de nos provinces. J'ai communiqué mes idées à M. Passavant, inspecteur de l'Institut des beaux-arts à Francfort-sur-Mein, et à M. le professeur Waagen, directeur du Musée de Berlin. Ces deux savants, dont l'opinion est d'un poids considérable dans ces matières, m'ont fait l'honneur de me répondre, et, comme ils n'ont point partagé mon avis sous tous les rapports, je donnerai ici place à leur opinion.

M. Passavant m'écrit, sous la date du 13 octobre dernier :

« La photographie — je lui avais envoyé une épreuve d'un *fac-simile* photographique — a excité vivement mon intérêt. En tout cas, cette pièce est une trouvaille très-importante pour l'histoire de la gravure au burin dans les Pays-Bas. On ne peut nier qu'elle n'ait beaucoup de rapports, pour le faire, avec celles du Maître ES de 1466; cependant elle en diffère aussi en quelques parties. D'abord, les lions qui tiennent les armes et les lambrequins sont d'un style de dessin qui diffère de celui du Maître de 1466. Puis l'architecture n'est pas exactement la même que celle que nous trouvons dans les estampes de ce dernier. On n'y rencontre ni ces sortes de colonnes, ni ces lignes courbées ou évasées du fron-

ton (l'arc trilobé surélevé), ni la niche, ni ces crochets et ces panaches assez librement dessinés. Le dessin de ces parties d'architecture est, chez lui, bien plus fin et sévère, analogue aux formes usitées en Allemagne dans ce temps-là. Toutes ces différences de style me font croire que le maître des armes du duc Charles le Hardi est un graveur néerlandais, inconnu jusqu'ici, et qui florissait à l'époque où le Maître de 1466 faisait ses études en Flandre; car on ne peut douter que celui-ci n'ait fait ses études dans l'école des élèves des Van Eyck, mais qu'il était Allemand, ainsi que le prouvent ses inscriptions en idiome de la haute Allemagne sur plusieurs de ses gravures. »

M. Waagen, à qui j'avais aussi envoyé le *fac-simile,* me répondit le 21 novembre 1858 :

« Je n'ai reçu la photographie de votre estampe que seulement au commencement de septembre, et je désirais savoir si mon avis serait partagé par quelques personnes de cette ville qui s'occupent d'études de ce genre, telles que MM. Sotzmann et Hotho. Ces personnes font partie d'une société pour l'Histoire des beaux-arts du Moyen-âge, qui ne commence ses séances qu'à la fin du mois d'octobre. Je dois vous faire premièrement, monsieur, mon compliment de la sagacité avec laquelle vous avez fixé, d'une manière concluante, la date de l'estampe entre les années 1467 et 1472. Par cette fixation, cette gravure devient une nouvelle et très-importante preuve que l'art de graver le métal doit avoir été exercé de très-bonne heure dans les Pays-Bas et dans la contrée du bas Rhin.

« Je suis très-satisfait que vous partagiez cette opinion. Mais, quant au maître de cette gravure, je ne puis être de votre avis. Je trouve, et mes amis ici sont de la même opinion, que le maniement du burin est différent de celui du Maître de 1466 : les traits sont plus nourris, plus déliés.

« Il en est du même du style des deux saints, moins gothique; les plis de la draperie du saint André sont d'un goût plus pur, les mains mieux dessinées.

« Cette précieuse gravure prouve donc, d'après mon avis, que l'art de graver sur métal a atteint, dans les Pays-Bas, un haut degré de perfection à un temps *encore plus reculé* que je n'avais pensé jusqu'à présent. Cette gravure, il me semble, peut servir comme point d'appui pour fixer approximativement l'époque de

quelques gravures qui portent le cachet de l'école des Van Eyck, et dont quelques-unes se trouvent au Musée d'Amsterdam et une dans la collection du duc d'Arenberg. »

Je n'ai pas besoin d'insister sur la valeur de l'opinion d'un savant tel que M. Waagen, qui peut se vanter d'avoir donné, par son livre sur les frères Van Eyck, publié en 1822, la première impulsion aux études relatives à l'ancienne école flamande, et qui, maintenant encore, est occupé à résumer toutes les connaissances aujourd'hui acquises sur cette même école, dans un manuel qui doit paraître au printemps prochain, chez M. Murray, à Londres. La compétence de M. Passavant sur ces mêmes matières ne saurait non plus être contestée. Aussi, suis-je heureux de voir ces deux savants reconnaître l'importance historique et artistique de la gravure qu'une bonne fortune nous a fait découvrir dans un manuscrit où personne n'eût soupçonné son existence. L'un et l'autre admettent la démonstration au moyen de laquelle je suis parvenu à fixer l'âge de cette œuvre d'art; ils pensent, ainsi que moi, qu'elle a été exécutée dans notre pays; mais ils repoussent également l'idée qu'on pourrait l'attribuer au Maître de 1466, qu'ils soutiennent être Allemand, opinion qui résulte, en effet, j'en conviens volontiers, de l'étude d'une série de gravures de ce maître décrites par Bartsch, et traitant, pour la plupart, de sujets religieux. Malgré tout le respect que m'inspire l'opinion de deux hommes aussi éminents, je ne puis me dispenser, — tout en acceptant leur avis, en ce qui touche à la série d'estampes que je viens d'indiquer, — de faire remarquer que des doutes ont été plusieurs fois élevés sur la question de savoir si toutes les gravures attribuées au Maître ES sont bien de la même main. Ces doutes, pour moi, s'élèvent à la hauteur d'une certitude, et je me prononce pour la négative. On attribue au Maître ES de 1466 un grand nombre de gravures que Bartsch a décrites; peu de personnes ont eu la faculté de voir et d'étudier ces pièces, dont il ne reste qu'un très-petit nombre d'exemplaires, conservés dans les collections de Vienne, de Munich, de Dresde, de Paris et de Londres. Quant à leur attribution, elle a été faite d'une manière fort arbitraire : on s'est souvent contenté d'une analogie assez éloignée pour donner au Maître ES des estampes sans date et sans marque. Pour ma part, je ne connais du Maître de 1466 que les vingt-cinq pièces reproduites par M. H. Brulliot

au moyen de la photographie, cinq originaux appartenant à la collection du duc d'Arenberg, et les estampes du Cabinet de la Bibliothèque impériale de Paris; encore, quant à ces dernières, n'ai-je pas eu le temps de les étudier. Mais il suffit d'avoir attentivement examiné les épreuves que j'ai eues entre les mains pour être convaincu que toutes ne sont point l'œuvre du même burin. La publication de M. Brulliot offre deux compositions assez importantes, le *Baptême de Jésus-Christ* et la *Vierge*, intitulée *Marie d'Einsidlen,* B. n° 35, indépendamment de vingt-trois pièces qui composent l'*Alphabet grotesque. Le Baptême* ne porte ni date ni monogramme; *la Vierge* porte la date de 1466 et la lettre G. Pourquoi l'attribue-t-on au Maître ES? Il y a d'abord entre ces deux pièces au moins autant de différence que d'analogie, et je ne saurais admettre qu'elles soient de la même main. La *Vierge* est d'un travail beaucoup supérieur à l'autre.

Quant à l'*Alphabet,* sur quoi s'appuie-t-on pour le donner au Maître ES de 1466? Sur de simples analogies, à l'évidence desquelles je suis loin de me rendre; et pour accepter cette attribution, il faut faire assez bon marché de plusieurs circonstances qui me paraissent fort importantes. Par exemple, si aucune des vingt-trois lettres reproduites par Brulliot, si aucune de celles du Cabinet de Vienne, décrites par Bartsch, ne portent ni date ni marque, il se trouve dans la collection de la Bibliothèque de Bâle et dans celle de Dresde une épreuve de la lettre A, portant, en chiffres romains, la date de 1464, tandis que, sur toutes les autres pièces datées du Maître ES, on a fait usage de chiffres arabes. (Cette lettre, d'ailleurs, ne semble pas appartenir à l'*Alphabet* de Munich.) Ce qui est plus digne de remarque, c'est qu'on trouve sur des épreuves de la lettre P le monogramme si connu de Martin Schöngauer. Bartsch conteste cette particularité, signalée par Heinecke; mais c'est bien positivement Heinecke qui a raison. L'une des deux lettres que possède la collection du duc d'Arenberg est cette même lettre P, le n° 96 de Bartsch; eh bien, on y voit le monogramme de *Martin Schön*. J'ai comparé, grâce à l'obligeance de M. Charles De Brou, l'épreuve du duc avec la photographie de Brulliot; les deux pièces sont identiques, sauf que celle de Munich n'a point de monogramme. Je le répète, n'est-on pas en droit de se demander sur quels motifs on se fonde pour

attribuer l'*Alphabet* au Maître ES de 1466? Il y a là un vaste champ aux conjectures.

A mon avis, le graveur de l'*Alphabet grotesque* n'est pas le même qui a gravé les autres sujets marqués des lettres ES et des années 1466 ou 1467. Si l'auteur de ces derniers est incontestablement Allemand, beaucoup de raisons me portent à croire que le maître de l'*Alphabet* est Flamand. C'est entre le style et le travail de celui-ci, et le style et le travail du maître des armoiries du duc Charles, que je vois de l'analogie. M. Waagen trouve le *burin de notre* maître plus *nourri* que celui du Maître de 1466, *le style des saints moins gothique, les plis des draperies d'un goût plus sûr, les mains mieux dessinées.* Ces observations, rigoureusement justes si l'on compare notre estampe avec les sujets religieux du Maître ES, le sont beaucoup moins et même ne le sont plus du tout, si l'objet de comparaison est l'*Alphabet.* Je trouve, dans les pièces de cette suite, un burin des mieux nourris, je dirai même des plus colorés, de cette vigueur qui distingua plus tard celui de Luc de Leyde et qui est un trait caractéristique de l'art flamand à toutes les époques. Quant à la pureté du style et à la liberté du dessin, je trouve encore dans l'*Alphabet* ces mêmes qualités portées à un très-haut degré, aussi bien dans les draperies que dans les mains et les pieds. M. Passavant fait remarquer que les *lions qui tiennent les armes et les lambrequins sont d'un style de dessin qui diffère de celui du Maître de* 1466. Je ferai, à l'occasion de cette remarque, la même distinction que j'ai faite plus haut à propos de celles de M. Waagen. L'observation est juste, si on l'applique à toute une série de gravures de ce maître : elle cesse de l'être si on veut l'appliquer à l'*Alphabet.* C'est précisément le travail des lions, les crinières et les tailles libres qui forment les queues de ces animaux, qui m'ont montré une frappante analogie avec des parties presque identiques de l'*Alphabet grotesque* (1).

Quant aux différences qui se remarquent dans le style architectonique, elles ne s'appliquent encore qu'aux sujets religieux traités par le Maître ES, et ceux-là, je les laisse volontiers à un graveur allemand.

(1) Comparez notre estampe avec les diverses lettres de l'*Alphabet grotesque.* Voy. Bartsch, tome VI, pages 37 et suivantes, n°s 94 à 109. Voy. aussi les *facsimile* photographiques publiés par Brulliot. Pour le faire et le travail du burin,

Le maître de notre estampe, qui est incontestablement Flamand, a pris le type architectural en vogue dans le pays où il travaillait; ce type se retrouve dans plusieurs monuments de la ville de Bruges. Ainsi l'arc trilobé, les fûts de colonnes ornés de zigzags, les panaches, les crochets, etc., dont notre graveur a fait usage, nous retrouvons tout cela dans la fameuse tribune de Gruuthuyse, érigée, dans l'église de Notre-Dame à Bruges, en 1471. La châsse de sainte Ursule offre aussi plus d'une analogie avec nôtre gravure. Je parle de la forme extérieure du coffre, non des détails architectoniques qui se rencontrent dans plusieurs tableaux peints qui remplissent les panneaux. Je ne prétends rien affirmer, je n'ai point l'autorité qu'il faudrait pour cela; mais, ayant mis en avant une idée qui me paraît fondée, je croirais manquer à mon devoir de critique, si je l'abandonnais trop facilement, et si je négligeais d'exposer toutes les raisons qui ont entraîné ma conviction.

Quoi qu'il en soit, voici un nouveau monument qui vient se joindre à tant d'autres récemment découverts; s'il ne tranche point la question entre les Allemands, les Italiens et les Flamands, il jette quelques lumières nouvelles sur la question. Il établit à l'évidence que, vers l'année 1467, il y avait dans nos provinces des graveurs (tout au moins un graveur) qui, sous le rapport de la science du dessin, du style et du maniement du burin, ne le cédaient à aucun des maîtres que l'Italie et l'Allemagne s'enorgueillissent d'avoir possédés à la même époque; que cette perfection dans l'emploi du procédé de la gravure indique une pratique déjà assez longue; qu'en présence de ce fait, ainsi que des découvertes récentes de MM. Passavant et Renouvier, il faut reculer considérablement l'époque de l'invention de l'impression de la gravure en creux; que la date de 1452, fixée au moyen du fameux nielle de Maso Finiguerra, doit être abandonnée, ainsi

dans les crinières et chevelures, ainsi que dans les queues des lions, voir les pièces n° 94, lettre F; 106, lettre Z; 107, lettre A, et la lettre S.

Pour la manière de traiter les draperies, voyez la lettre D.

Comparez avec le saint Georges de notre estampe, les personnages armés et cuirassés qui se voient aux lettres Q et Y.

A la lettre M, remarquez les costumes qui reproduisent ceux de la cour des ducs de Bourgogne. Dans toutes les lettres où il y a des personnages, remarquez la perfection des mains.

que la fable ingénieuse qui lui fait cortége. Nous possédons aujourd'hui des gravures en creux portant date certaine et qui précèdent de six ans la prétendue invention de Maso (1).

Avant de terminer cette notice, je crois devoir essayer de réduire à leur valeur quelques-uns des arguments au moyen desquels on cherche à prouver que toutes les pièces attribuées au Maître de 1466 sont allemandes d'origine. Dans une lettre qu'il me fit l'honneur de m'adresser, le 28 janvier 1858, M. Passavant s'exprime ainsi :

« Je reviens encore au Maître ES de 1466, pour vous faire savoir les raisons qui m'ont convaincu qu'il est Allemand de nation, *si même il a fait ses études en Flandre, suivant la coutume des Allemands de cette époque*. D'abord, il a signé plusieurs de ses estampes où on lit des inscriptions dans l'idiome de la haute Allemagne. Je citerai, en premier lieu, les deux Madones pour *Einsidlen*, puis un Enfant Jésus où on lit *Ein gout selig jor*, et enfin un autre Enfant Jésus marqué 1467 ES : *Wer ihs in sinem hertzen fret, dem ist alle zit die ewig frod beraect.* — Un Christ bénissant, avec inscription dans l'idiome de Cologne. Cette dernière estampe n'est pas une gravure du maître, mais elle appartient à un de ses élèves. »

Je pense avec M. Passavant que l'emploi de l'idiome de la haute Allemagne est une assez forte présomption que le graveur parlait cette même langue et appartenait à cette nationalité. Mais je ferai remarquer que, dans le cas particulier de la Vierge

(1) Il y a d'abord une Vierge, datée de 1451, dont M. Passavant a donné la description et le *fac-simile*, dans une des dernières livraisons de l'*Archiv für die zeichnenden Künste*, de MM. R. Naumann et Rud. Weigel, 1858. IVme année, liv. 1 et 2. Cette pièce est donc antérieure d'une année à la date attribuée à la fameuse *paix* de Maso Finiguerra.

Il y a encore une Passion, gravée en creux et sur métal, et composée de sept pièces portant la date de 1446, trouvée, il y a peu de temps, par M. Jules Renouvier, et dont le savant iconographe a donné la description et le *fac-simile* dans les *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, année 1857. — Voir l'article de M. Charles De Brou sur ces deux découvertes, dans la livraison de mars de la Revue.

Enfin, M. Passavant, dans une lettre du 13 octobre dernier, me dit que M. Oswald Weigel, à Leipzig, possède une gravure sur bois ou sur métal, de la fin du XIIme ou du commencement du XIIIme siècle !! Cette estampe représente le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean aux côtés. Elle provient d'un manuscrit de la haute Allemagne.

gravée pour *Einsidlen* (1), le graveur, quel qu'eût été son pays, aurait dû employer l'idiome parlé dans le lieu du pèlerinage dont il reproduisait la Vierge. C'est là évidemment un ouvrage commandé, et le graveur a été obligé de se servir du dialecte local.

Remarquez que M. Passavant, comme M. Waagen, reconnaît qu'à cette époque, les artistes allemands allaient étudier en Flandre, que ni l'un ni l'autre ne font difficulté de convenir que le Maître ES ait pu suivre l'usage commun.

Du reste, j'admets volontiers que, jusqu'à ce jour, la priorité dans l'art de la gravure revienne à l'Allemagne, qui peut invoquer, comme lui appartenant, les monuments de cet art les plus anciens avec date.

M. Passavant me fait aussi remarquer, dans une autre circonstance, que la plupart des monuments les plus anciens de l'art de la gravure ont été découverts dans les monastères de la haute Allemagne. J'accepte cet argument dans une certaine mesure; mais je ne le regarde point comme décisif. De ce qu'une œuvre d'art a été trouvée dans un lieu, est-ce bien une raison suffisante pour conclure qu'elle y a aussi été exécutée, surtout quand il s'agit d'objets aussi portatifs que des estampes? J'ai trouvé — collée dans un cahier d'Institutes du droit romain, dicté, en 1600, par un professeur de l'université de Louvain, — une série considérable d'épreuves de nielles italiens, jusqu'à cinq épreuves de la même planche, c'est-à-dire plus qu'il n'y en a dans aucune collection; serais-je fondé à prétendre que ces gravures ont été exécutées, que ces épreuves ont été tirées dans le Brabant? Non, évidemment, et il suffirait aux connaisseurs de m'en faire remarquer le style pour détruire une pareille prétention. Les gravures étaient faites pour se répandre, et nous voyons avec quelle facilité celles de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer étaient parvenues en Italie, malgré les difficultés des communications d'alors. Les estampes devaient être conservées avec d'autant plus de soin qu'il était plus difficile de se les procurer.

En terminant, je demande pardon à MM. Waagen et Passavant de n'avoir pas été de leur avis sur tous les points, d'avoir essayé

(1) *Einsidlen* est un bourg du canton de Schwitz, connu par son abbaye de Bénédictins et par un pèlerinage célèbre dans toute la Suisse. M. Renouvier fait remarquer, à ce propos, que la Suisse n'a point produit de graveur avant le XVIme siècle.

de lutter contre leur vieille expérience et leur savoir incontestable. Ils partageront, j'en suis certain, mon opinion, du moins sur ce point, qui me paraît aujourd'hui démontré : à savoir, que c'est à tort qu'on attribue au même maître toutes les gravures que Bartsch a décrites comme étant du Maître ES de 1466 (1). Je leur adresse aussi mes remercîments pour la complaisance qu'ils ont eue de me venir en aide dans des travaux qu'il m'eût été impossible de mener à bonne fin sans leur assistance.

P. S. L'impression de ce travail était presque achevée, lorsque j'ai reçu de M. Harzen, de Hambourg, une lettre, en date du

(1) Bartsch, au tome VI de son *Peintre-graveur*, décrit 113 pièces qu'il attribue au Maître ES de 1466. De ce nombre, sept pièces seulement sont datées et marquées d'un monogramme ; ce sont :

1° Les n°s 29 et 30, lesquels ne sont que la même estampe, dont l'une est en contre-partie ; elles portent les lettres gothiques ES ;

2° Le n° 35 *Marie d'Einsidlen.* On y voit la date de 1466 et une lettre gothique que Bartsch prend pour un E ;

3° Le n° 36. Le même sujet traité différemment. Il porte la date de 1466 et pour marque un W dont le trait intérieur est remplacé par une † ;

4° Le n° 71. *Saint Philippe et saint Jacques le Mineur.* On y trouve la date 1467 et la lettre E, mais la lettre S ne s'y voit point ;

5° Le n° 84. *Le Sauveur,* marqué ES et daté de 1467.

6° Le n° 86. *Le Saint Suaire*, daté de 1467 et marqué des lettres CS, le C remplaçant l'E ;

7° Enfin, le n° 113. *Un Rinceau d'ornements* sur lequel on voit la lettre E. Il est à remarquer qu'on connaît deux épreuves de cette estampe et que l'une d'elles porte la marque de Martin Schön, comme la lettre P de l'*Alphabet.*

Heinecke a décrit, dans le tome Ier de ses *Neueste Nachrichten,* quelques pièces que Bartsch croit appartenir au même maître. Quatre de ces pièces portent les dates de 1467, en chiffres arabes, et l'une d'elles porte en même temps les lettres ES.

Ainsi, sur plus de cent vingt estampes que l'on reconnaît aujourd'hui pour être du maître de 1466, onze seulement sont marquées ou datées, et les marques elles-mêmes ne sont pas sans différences entre elles. On ne trouve ni date ni marque sur aucune des douze pièces dont se compose la suite de *la Passion,* décrite par Bartsch, du n° 15 au n° 26. J'ai sous les yeux une pièce de cette suite, le n° 19, le *Couronnement d'épines.* Il me paraît impossible d'admettre que le maître de cette estampe soit le même qui a gravé l'*Alphabet grotesque.* Pour moi, je ne saurais voir aucune analogie, ni dans le style du dessin, ni dans la manière de graver. Cette *Passion* me semble bien plutôt se rapprocher du faire du graveur à qui l'on doit la *Passion* datée de 1446,—cette fois en chiffres romains,—et découverte, il y a peu de temps, par M. Jules Renouvier : c'est bien tout à fait le même burin, les petites hachures serrées, les types communs et grimaçants.

20 janvier, par laquelle le savant iconographe, en accusant la réception du *fac-simile* photographique, exprime son opinion au sujet des conjectures que j'avais eu l'honneur de lui soumettre, quant à l'auteur de notre estampe et à la date qu'on peut lui assigner. Voici en quels termes s'exprime cette lettre :

« J'éprouve le plus grand plaisir à pouvoir maintenant admirer à mon gré cette reproduction d'une estampe si rare et si curieuse, et je vous suis obligé, on ne peut plus, de votre attention bienveillante.

« Quant à l'auteur de cette estampe, il me semble qu'il ne peut exister aucun doute qu'elle ne soit du Maître de 1466, comme vous le présumez, bien qu'elle ne soit citée nulle part, n'existant même pas dans la collection du Musée Britannique, sans contredit la plus belle et la plus riche collection connue sous ce rapport. Et, comme une pièce aussi considérable que votre estampe n'aurait pas pu se soustraire à l'attention des connaisseurs, on pourra avec raison la considérer comme unique.

« Il y a longtemps que j'ai conçu l'idée de publier quelques observations et conjectures sur le graveur de 1466, dont je me suis occupé avec prédilection, et l'apparition de votre estampe m'en a fait renaître le désir, en me flattant que vous me permettrez bien de me rapporter aux déductions nettes et concluantes sur sa date, que vous avez bien voulu me communiquer. »

L. ALVIN.

HILAIRE PADER,

PEINTRE ET POËTE TOULOUSAIN.

I

SES MAITRES : CHALETTE, NICCOLO TORNIOLI. — SON PREMIER PROTECTEUR, LE PRINCE MAURICE DE SAVOIE.

Pader n'a pas à se plaindre de notre siècle. Ses livres, qui ne valaient rien, ont sauvé de l'oubli ses peintures, qui valaient mieux. La *Biographie toulousaine* a résumé sur lui, en 1823, les traditions locales, hélas! bien effacées. La lettre tragi-comique dont le Poussin l'honora en 1624, a été réimprimée en 1824 parmi les autres de ce grand maître. — Il y a dix ans, mon sévère ami Paul Mantz, dans un travail excellent sur l'école de Toulouse (voir l'*Artiste* du 15 octobre 1848) lui dit son fait presque sérieusement et lui mesura sa place entre les plus fanfarons de cette école. M. Robert Dumesnil a décrit les eaux-fortes de Pader dans le tome VIII de son *Peintre-Graveur français*. Enfin, dans nos derniers temps, la *Revue universelle des Arts* a successivement republié la lettre de Poussin, l'apologie du tableau du *Déluge*, les plus intéressantes pages du *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, et elle promet de nous donner, quelque jour, une seconde édition de son rarissime poëme de *la Peinture parlante*. Voilà bien des honnêtes gens, Pader, attelés à ta réhabilitation. Cela doit te rappeler ton *Triomphe de Joseph*, où tu as peint sur le char ta bourgeoise figure, saluée par les portraits de tes compatriotes.

Pour excuser la manie qui, dès longtemps, me possède, de mettre à mon tour en scène le fantastique personnage d'Hilaire Pader, je n'ai autre prétexte à alléguer que l'incomplet des renseignements apportés par chacun des doctes livres ci-dessus, à l'histoire du singulier peintre et poëte toulousain. L'un l'a regardé par la face de ses tableaux, l'autre par ses gravures, l'autre encore par ses écrits. Je vais essayer, les livres de Pader en main, de suivre le protée de la Garonne à travers ses voyages,

ses influences et ses métamorphoses ; — et puis, chemin faisant, je redresserai bien quelques erreurs.

La biographie toulousaine — sur quoi fondée? je ne sais — fait naître Pader, non à Toulouse, mais près de cette ville. Seraitce à Assezan, dont son fils, le poëte, porta le nom? Comme Hilaire Pader n'a cessé toute sa vie de se parer du titre de Toulousain, nous le tiendrons, nous, pour enfant de Toulouse.

Né en quelle année? — Les registres de l'Académie royale de Peinture ont trompé Mantz. Ils disent Pader mort en 1677, à l'âge de soixante et dix ans ; — celui-ci serait donc né en 1607. Mais point : je trouve dans le *Discours sur le sujet de la traduction du Traité de Lomazzo,* qu'en 1649, date de la publication de ce premier livre de Pader, il « ne passait pas la trente-deuxième année de son âge; » — *id est*, il serait né vers 1617, quelques mois après Le Sueur, deux ans avant Le Brun.

Pendant la jeunesse de Pader, un grand peintre florissait à Toulouse; c'était Chalette. Il n'était pas de ce pays-là. Chalette était né à Troyes, vers 1585 : c'était une sorte de Finsonius, un coloriste du Nord, qui avait étudié en Italie la manière du Caravage; ou plutôt, il avait, comme Simon Vouet, mêlé en soi les deux influences du Caravage et de Paul Véronèse, puis il était venu s'établir à Toulouse, où les capitouls lui avaient confié la direction de leurs fêtes officielles des entrées de rois, et, comme peintre de l'hôtel de ville, l'exécution des portraitures officielles. Par malheur, nous n'avons plus les deux tableaux de l'entrée de Louis XIII (21 octobre 1621), et il nous reste fort peu des nombreux portraits qu'il avait peints d'après ces capitouls, si fiers de leur *droit d'image ;* mais on peut encore le juger et le placer très-haut, grâce à la toile importante décorant autrefois la chapelle de l'hôtel de ville et conservée aujourd'hui au musée de Toulouse : Chalette y avait représenté « les huit capitouls de grandeur naturelle et agenouillés, les mains jointes, aux pieds du cadavre du crucifié. » — « Et qui donc, s'écrie Mantz (Dieu sait si le provincialisme l'a jamais égaré), — et qui donc peint de la sorte? Ce n'est pas Caravage; mais bien les plus illustres maîtres des Flandres et Paul Véronèse lui-même. » — Ce peintre, digne de gloire, mourut à Toulouse, en 1645.

Chalette, qu'il faut saluer comme l'un des grands artistes qui aient jamais fait honneur à nos provinces, — Chalette, peintre de

portraits, décorateur et architecte, — Chalette fut le premier maître d'Hilaire Pader.

Il y a un endroit de la « Vie de Jean Pol Lomasse, peintre Milanois, » où Pader dit de son héros : « Par un juste et généreux ressentiment qui tesmoigne la noblesse de son ame, il reprend vigoureusement George Vasari de ce qu'il n'a pas inséré dans son livre la Vie de Gaudens Ferrari, son maître (à lui Lomazzo), duquel il fait voir les rares qualités dans la mesme page. » — Pader n'a pas voulu qu'on le reprît jamais d'avoir oublié son modèle. Il a nommé son maître, en prose et en vers. Dans la basse galerie où il voit en songe les illustres portraits des inventeurs de la peinture, sculpture et architecture, il a bien su lui ménager une niche : « Je vis les busts des grands hommes qui ont fait de très-beaux ouvrages dans les provinces, quoyque leur nom soit peu connu... Louys de Foix... les trois Bachillies (Bachelier) frères, nos patriotes... Desvilles, qui a escrit des fortifications... Monsieur Duran le suiuoit : j'y vis mon premier maistre, M. Chalette, précédé par le correct Galeri, le fougueux Dujardin et le flouet Labouluene : j'y reconnus M. François du Puy, M. Affre et M. Geruais, sculpteurs : la noble Colombe du Lys, M. Fodran, gentilhomme marseillois, M. Panteau et son prédécesseur M. Le Blanc, M. Darel et M. Couplet... » *Songe énigmatique sur la peinture universelle,* p. 30.

Et maintenant page 9 de *la Peinture parlante :*

Le fils : Dieu, quelle patience à tracer les hauteurs !
Quelle gehesne à l'esprit de trouver les largeurs !...

Le père : Je parlois comme toy lorsque j'estois moins sage,
Et quand sous le Troyen j'escoulois mon jeune âge,
J'entends le sieur Chalette admirable aux portraicts,
Lui qui pour les petits redoubla ses attraicts ;
Mais je changea de note au moment que le Tibre
Eût changé ma maniere et ma façon de vivre ;
J'escoutay la raison, et pour faire mon cours
Le docte Milanez s'offrit à mon secours.

Un annaliste de Toulouse, cité par la *Biographie toulousaine*, prétend que Pader, ayant quité Chalette pour aller se perfectionner à Rome, n'acheva pas son voyage, et fut arrêté en Piémont par des travaux du prince Maurice de Savoie, puis à Milan, du prince de Monaco. Les vers que nous venons de transcrire dé-

mentent tout net l'annaliste, et Pader a tant de fois fait sonner aux oreilles de ses compatriotes le récit de ses études à Rome, qu'en vérité, — utiles ou non, — il n'est guère possible de les lui contester.

A la page 16 de *la Peinture parlante*, le *fils* demandant à son *père :*

Dois-je pas consulter plustost l'anatomie?

Pader ajoute dans l'explication des mots et termes de la peinture : « L'Anatomie, c'est une figure de plastre ou de cire, qui represente le corps humain escorché, ou l'anatomie extérieure. On la fait pour auoir une plus grande cognoissance des muscles et de leurs scituations : celle de Baccius Bandinelli est estimée : celle d'un médecin Italien, bon sculpteur, encore plus; et celle que l'Académie de peintres garde à Rome, encore au delà des précédentes, estant grande comme nature; aussi fut-elle moulée sur le naturel, les peintres ayant eu permission de ce faire par le Sénat, qui leur fit déliurer le corps d'un patient très-bien proportionné, sur lequel les creux furent faits, et ensuitte le plastre jetté dans iceux, d'où sortit la figure Anatomique, que le seigneur Dom Domaso Saltarelli, Prieur des Trois Fontaines m'auoit proposé de faire modeller du *temps que j'estois à Rome, chez le sieur Nicolo Tornioli* (1), *peintre du Prince Cardinal de Sauoye.* »

Et dans cette galerie idéale des portraits du *Songe énigmatique* (p. 28) : — « Mon conducteur me fit remarquer le Poggio, Bernard Castello, Le Bourgeon, et quelques autres Genois et autres habiles hommes Italiens que je reconnus pour en auoir veu la plus grande partie à Rome, comme Piettro de Cortonna, L. Francisco Romanello, André Sacci, André Camassée, *Nicolas Tornioli,* Piettro Testa, l'inimitable Malthois, et des sculpteurs le Mocqui, l'Algarde et le cheualier Bernin... Il ne fut pas en la mesme peine (de me les faire remarquer) du bust qui representoit le Josepin, cheualier de Saint-Michel, non plus que de celuy

(1) Ce Nicolo Tornioli n'était, paraît-il, qu'un bien triste peintre; car les historiens de l'art ne s'en sont guère occupés. Je trouve pourtant, dans l'*Abecedario pittorico* d'Orlandi, qui l'a pris dans la *Bologna perlustrata* de Masini (1666), que Tornioli était de Sienne, et avait peint, dans le chœur de Saint-Paul, de Bologne, la Lutte de Jacob avec l'ange, et Caïn tuant Abel. Un dessin de lui, conservé au Louvre, dans la collection Baldinucci, et représentant le Massacre des Innocents (il porte la date de 1620), nous fait connaître dans Tornioli une continuation de la manière des Zuccheri et un habile contemporain du chevalier d'Arpines.

d'Horace de Ferrari, cheualier du mesme ordre; d'autant que j'avois conneu le premier à Rome et le dernier auprès de S. A. de Mourgue. Ceux-cy estoient suivis du Murasson et du Baglion, peintres de S. A. R. de Sauoye et cheualiers de Saint-Maurice... » — Voilà le monde de pédanterie impuissante, de vide, de maniérisme clinquant, de décrépitude ambitieuse, que hanta et adora Pader à Rome, et qui fit, par malheur, à son goût une éducation libertine, à laquelle j'aurais préféré peut-être pour lui la discipline plus rude et plus simple du Chalette de Toulouse. — Mais pourquoi s'apitoyer sur un homme si heureux?

Laissez-moi seulement noter qu'il sut trouver dans Rome Nicolas Tornioli et qu'alors — vers 1638 ou 1640 — il ne sut pas y connaître Nicolas Poussin. — Allons, allons, pour être charitable, supposons que Pader saisit pour faire son voyage à Rome le moment où Poussin faisait son voyage de France.

L'école de Rome se trouvait, en ce temps-là, juste au point où nous voyons aujourd'hui celle de Paris : même anarchie, même confusion dans les principes, même fatigue de la grandeur des ancêtres. Les Carraches avaient été ce que fut pour nous David; et leur Dominiquin fut notre Ingres, un élève isolé qui regardait par-dessus la tête de son maître. L'adresse du métier répandue en toutes les mains, la vulgarisation de certains procédés de composition, le relâchement de la discipline, entamée du vivant même des Carraches par le schisme énergique du Caravage, comme celle de David par les élèves de Gros, tout cela avait, en trente ans, troublé si profondément les esprits et pourri si avant le sol romain, qu'il n'y pouvait plus éclore peintre ni sculpteur d'un peu de séve; plus un seul arbre, mais des broussailles; plus un seul maître, mais une fourmilière de praticiens agréables et diserts, à l'usage d'une aristocratie plus magnifique que délicate : Pietre de Cortonne, Romanelli, Ciro Ferri. Aux deux extrémités de l'Italie, Naples resta Naples, produisant Salvator, le Bernin, et instruisant l'Espagnolet; Venise resta Venise, et devait encore enfanter le Ricci, la Rosalba et Tiepolo; mais il ne devait plus se développer un artiste romain dans Rome. De même que nous voyons aujourd'hui les Belges et les Badois faire fortune à Paris; ce fut alors le bon temps des étrangers à Rome; ils y arrivaient avec des yeux neufs, et ils découvrirent une Italie nouvelle. Claude Lorrain et Jean Both virent les premiers la sérénité splendide des

couchers de soleil dans la campagne romaine. Nicolas Poussin, Jean Lemaire, Errard, Le Brun, venus là avec l'austère bon sens de la vieille France du Nord, ne furent frappés, dans leur étude de Rome, que par l'art simple et sévère de ses antiques monuments, et, à la majesté seule de ses ruines, non au clinquant de ses églises dorées, reconnurent la ville éternelle. En notre siècle, comme en celui-là par Poussin, l'art ne reprendra sa hauteur que par qui lui rapportera la noble rudesse et la mâle simplicité, par quelque J.-Fr. Millet, un paysan bas-normand.

Le pauvre Pader était de Toulouse, et ne sut point préférer l'enseignement muet des bas-reliefs, et des statues, et de la colonne Trajane, et des Noces Aldobrandines, à la loquacité du Josepin et au tapage du Bernin; il crut tout bonnement que l'art était dans les ateliers et il s'y tint renfermé, interrogeant, sur le secret de la peinture et de la beauté, des charlatans qui n'avaient plus que des recettes de vieille femme. — Pour savoir profiter de l'Italie à la façon de Poussin et de Le Brun, il fallait l'œil sain, l'esprit vigoureux et libre, la mémoire digérant bien, l'imagination sobre et réglée en sa richesse, « et du jugement partout. » — Or, Pader n'avait de tout cela que l'antipode; c'était un Poussin retourné : œil sans instinct du beau, esprit débile et enchaîné par les entraves de science fausse et routinière qu'il s'était forgées d'après les livres de Lomazzo; une indigestion de douteux chefs-d'œuvre encore mal compris, une imagination gasconne ne se souciant point d'être réglée, — et du jugement nulle part.

Quoi qu'il en soit, messer Tornioli paraît avoir fait à merveille son affaire; et j'imagine que ce fut lui qui présenta Pader au cardinal de Savoie, pendant qu'il était encore à Rome, et recommanda au prince ce peintre de belle humeur. Le Poussin n'aurait pas eu le même crédit. Le prince Maurice de Savoie n'était, d'ailleurs, étranger ni aux Français de Rome, ni à la France.

Il était le quatrième fils de Charles-Emmanuel, duc de Savoie, surnommé le Grand, et de Catherine d'Autriche, fille de Philippe II d'Espagne. « Maurice, suivant Moreri, était né en 1593 et fut nommé cardinal par Paul V, à l'âge de quatorze ans. Son père le laissa, en 1615, lieutenant général en Piémont. En 1618, il vint en France, pour conclure le mariage de son frère avec Christine de France. La France le demanda, en 1622, pour son protecteur à Rome, où il assista et contribua beaucoup à l'élection d'Ur-

bain VIII; puis il quitta la protection de France pour prendre celle de l'empire et de la maison d'Autriche. Il brigua, soutenu des Espagnols, la tutelle de son neveu Charles-Emmanuel, ce qui causa une guerre civile en Piémont, où il prit quelques places. La paix se fit avec Madame Royale, en 1642, après laquelle il quitta le chapeau de cardinal et ses bénéfices, pour épouser la princesse Louise-Marie de Savoie, sa nièce, dont il n'eut point d'enfants, et mourut d'apoplexie, le 3 octobre 1657.»

Le premier en date des ouvrages de Pader est publié sous les auspices de ce grand personnage : « *Traicté de la Proportion naturelle et artificielle des choses par Jean Pol Lomazzo, Peintre Milanois. Ouurage necessaire aux Peintres, Sculpteurs, Graueurs, et à tous ceux qui pretendent à la perfection du Dessein. Traduit d'Italien en François par Hilaire Pader Tolosain, Peintre de l'Altesse du Serenissime Prince Maurice de Sauoye. — A Tolose, par Arnaud Colomiez, imprimeur ordinaire du Roy et de l'Université. M.DC.XLIX. Auec Priuilege du Roy.* » Très-beau et rarissime volume petit in-folio, imprimé avec luxe, et illustré des eaux-fortes dont M. Robert Dumesnil a donné la description et dont nous allons reparler. Voici d'abord quelques mots de la dédicace *à l'Altesse du Serenissime Prince Maurice de Sauoye* : « Monseigneur, l'honneur que Votre Altesse m'a fait, ayant souffert que je fusse mis au rang de ses Ouuriers dont les occupations n'ont point de plus agreable objet que celuy de vostre satisfaction, m'a inspiré le dessein de traduire les escrits du Lomasse, ausquels j'ay adjousté les figures designées et grauées de ma main, selon les Preceptes qu'il en donne dans son Liure, afin de me rendre par cet exercice moins indigne de l'employ glorieux qu'elle m'a si benignement accordé..... La circonstance du Pays où j'ay rencontré ce pretieux tresor concourt avec vos insignes bien-faits à exiger de moy cette juste reconnoissance..... Aussi est-il vray, Monseigneur, que les œuvres du Lomasse ne peuvent s'éloigner des Alpes sans l'adueu et le consentement de Votre Altesse, puisqu'elles luy sont acquises, non seulement par l'offrande que je luy fais de cette traduction, mais encore à cause d'un pareil tribut que mon Autheur rendit à Votre Maison Illustre, lorsqu'il dédia son ouurage à l'Altesse Royale du Duc Charles Emanuel (1)

(1) « Nous lisons que François 1 Roy de France prenoit souuent en main le

vostre Pere. Je sçay bien que la copie n'a pas la moitié des graces qui se trouuent dans l'original; mais elle en aura assés si Votre Altesse daigne fauoriser mon essay du moindre de ses regards, dont elle anime le courage de ceux qui trauaillent au Temple de la Vertu et de la Gloire. » La reconnaissance de Pader lui aura fait regarder comme une flatterie particulièrement agréable à son bienfaiteur la publicité donnée en langue française à un livre dédié au père du prince Maurice. — Allez, disait plus loin Pader, dans une ode pindarique *à sa traduction et aux figures qu'il y a jointes,*

Allez, thresors de la memoire,
Rayons de la Diuinité,
Fauoris de l'Eternité,
Vous qui deués fonder ma gloire,
Puissans Genies du sçauoir,
Allez partout vous faire voir,
Courez de l'un à l'autre Pole,
Et faites que la terre et l'air
Ne resonnent d'autre parole
Que du nom du Lomasse et du nom de Pader.....

Je crois bien que dans ma Patrie
Vous trouuerez peu de credit,
Puisque dans ce siècle maudit
La Vertu n'est pas fort cherie :
Mais quand bien l'injure du sort
Armeroit contre vous l'effort
Du plus noir demon de l'enuie,
Vous sçauez qu'un meilleur destin
Fait esperer à vostre vie
Un azile asseuré dans le Pays Latin.

crayon, et que la peinture et le dessein furent ses plus doux et agreables exercices. La mesme chose ont fait plusieurs autres Princes tant anciens que modernes; entre lesquels je ne dois passer sous silence Charles Emanuel Duc de Sauoye, lequel, comme en toutes sortes de vertus heroïques, ainsi encore en celle cy, et autres Arts liberaux, egalle auec estonnement et admiration de tout le monde ce Grand Roy François son Ayeul maternel, parce qu'ils voyoient bien qu'en cet exercice il ny a rien de seruile ou mecanique, mais que tout y est glorieux et noble. Et de vray, quel homme libre ou Prince trouuera-t-on dans le monde, qui ne prenne plaisir d'imiter autant qu'il peut auec le pinceau Dieu et la Nature? » *Traité de la Proportion,* p. 2.

Si l'on vous persecute en France
Soyez certains que les Flamans,
La Hollande et les Allemans
Vous presteront leur assistance :
La Nourrice des Grands Cesars,
L'Italie Mere des Arts
Fera gloire de vous defendre;
Et Rome l'objet de mes vœux,
Qui m'a fait l'honneur de m'apprendre
De lauriers immortels couurira mes cheueux.

Elle ne fut jamais ingrate
Au merite des beaux escrits;
Comme mere des bons Esprits
Elle les caresse et les flate.
Là vous verrez dedans son sein
Ces grands Genies du Dessein,
Vrais prodiges de la Peinture,
Puisque par leur docte pinceau
Ils font reuiure la Nature
Et tirent ses enfans de l'horreur du tombeau.....

Vous estes les vrais Interpretes
Du docte Peintre Milanois
Et bien que ce soit en François
Que vous remplissez vos trompetes,
Ne craignez pas d'aller partout,
Poussez de l'un à l'autre bout
Son nom dans ce grand hemisphere,
Mes Figures vous ayderont,
Et ce que vostre voix profere
Fera par leur moyen que tous vous entendront.

Bien que mon Eaufort soit ingrate,
Et le contour peu resolu,
Tenez pourtant pour absolu
Que le Dessein partout éclate.
Vos corps priuez de mouuement
Sont comme dans le monument
Dénuez d'ombre et de lumière,
Mais dans le Liure qui vous suit
L'Argile paistry de poussiere
S'animera d'abord et receura l'esprit...

Allez donc, franchissez la porte,
Chers enfans, et ne craignez pas
Que rien puisse arrester vos pas,
Un bras tout puissant vous escorte :

Le Ciel vous promet en tout lieu
L'assistance d'un demy Dieu,
Un Hercule dompteur du vice
Dans le Piedmont s'arme pour vous,
Qui sous le nom du Grand MAURICE
Par un effort Diuin vous defendra de tous.

II

LA TRADUCTION DU LIVRE DES PROPORTIONS DE JEAN PAUL LOMASSE.

D'où était venue à Pader cette passion obstinée pour Lomazzo et pour ses ouvrages? On le devine par les vagues raisons d'étude et de sympathie personnelle qui s'échappent çà et là du livre du Toulousain. Si l'on cherchait bien les liens mystérieux qui ont attaché les traducteurs à leurs originaux, on les trouverait le plus souvent dans des sympathies personnelles et presque égoïstes, dans des conformités vraies ou rêvées de leur propre destinée avec celle de leurs auteurs. Quand M. de Chateaubriand (quel nom à propos de Pader!) traduisait Milton, soyez sûr qu'il comparait à la sienne cette vie agitée par les orages révolutionnaires, et qu'il rapprochait les *Martyrs* du *Paradis perdu*, deux sombres épopées écloses sur les ruines du trône des Stuarts et des Bourbons. Dans nos derniers temps, l'auteur des *Fleurs du mal* n'a-t-il pas cru panser ses propres blessures, en couvrant pieusement celles du cœur d'Allan Poe? — On sait que le Milanais Lomazzo, après avoir décoré les églises de Milan et de Plaisance de quelques remarquables peintures, qui lui promettaient un glorieux avenir, devint de bonne heure aveugle, et chercha à se consoler de ce grand malheur, en écrivant sur son art des livres qui lui ont mieux valu peut-être que les plus beaux tableaux : entre autres le *Traité de l'Art de la Peinture divisé en sept livres* et l'*Idée du Temple de la Peinture*. Homme plein d'ardeur et de bonne foi jusqu'à la crédulité, Pader s'était convaincu qu'il avait trouvé, dans le *Traité* de Lomazzo, la pierre philosophale de son art et le fil d'Ariane qui devait guider son goût à travers les incertitudes des écoles contemporaines, et croyant perdre lui-même la vue, au plus beau de son âge, il avait

dû poursuivre, avec quelque amer plaisir, l'entreprise de traduire le livre de l'illustre aveugle. D'ailleurs, prévient-il, « l'estude de la Peinture que j'ay continué l'espace de plusieurs années dans les Academies d'Italie semble pouuoir adoucir les difficultés qui me sont communes auec tous ceux qui prennent le soin de traduire ce que les Autheurs Italiens ont escrit sur une semblable matiere. » — « Ce beau liure, dit-il plus loin, dont j'ay taché de faire la traduction, est une source feconde dont les eaux peuvent seruir à rendre nos esprits fertiles en inuentions, à unir et assembler les diuerses parties que nos imaginations concoiuent en détail, pour former une histoire et par leur pureté à distinguer nettement toutes choses sur le cuivre, sur le marbre ou sur la toile. C'est là qu'on trouue la resolution de ce poinct tant agité dans les Academies, où l'on a hesité longtemps à connoistre la vraye manière de la Peinture, et à la distinguer parmi tant de stiles diuers et directement opposés, comme sont celuy du Caravage et celuy du Cheualier Josepin, dont l'un estoit autant adorateur de ses desseins et de son inuention, que l'autre estoit entierement attaché à l'imitation de la nature; car n'est-il pas vray que dans Rome les Peintres sont diuisés en factions; que si les uns suiuent le Tintoret, les autres taschent d'imiter le Corregio? Ceux-là loüent le Titian, ceux-ci n'ont que des sentimens de veneration pour André del Sarto, et si le Guide a des sectateurs, ne scait-on pas aussi que le Guerchin a ses partisans? et quoy que la maniere de Michel l'Ange, et celle de Raphaël soient comme les deux Poles sur les quels roule toute l'æconomie de la Peinture, il y en a pourtant qui s'en escartent volontiers, aymans mieux errer au gré de leurs fantaisies ou de leurs caprices; de sorte qu'un nouice a bien de la peine a se resoudre parmi des sentimens si contraires, et bien souuent le meilleur de la vie s'escoule, sans qu'on ait choisy ny determiné la manière qu'on doit suiure. C'est pourquoy il faut que nos Academistes aduouent qu'ils ont de grandes obligations au Lomasse, puisque c'est luy qui leur a donné la main pour sortir du Labyrinthe de leurs erreurs, et qui les a conduits sagement dans le Temple de la Verité, leur ayant appris à faire par raison, ce que plusieurs ont creu pouuoir acquerir par la seule habitude.... » — « .... Si la beauté des figures est l'ame de la Peinture, la justesse des proportions, ou pour dire mieux, le rapport conuenable de diuerses parties jointes ensemble, est

la disposition prochaine, qui doit introduire cette forme dans nos ouurages. Il me suffira d'auertir le Lecteur, que si dans l'usage que j'ay voulu faire moy mesme de cette belle doctrine, en dessignant sur le cuiure les diuerses figures de ce premier liure, je n'ay pas donné à mes planches toute la netteté qu'on y pourroit desirer, je n'ay que faire de m'excuser sur les defauts de l'experience, n'y ayant que fort peu de temps que je commence a pratiquer la Graueure. Il me suffit de dire que j'aymerois tousiours mieux paroistre Peintre que Graueur, puisqu'en effect c'est en faueur des Peintres que je trauaille; quoy que tous ceux qui se delectent au dessein y puissent trouuer quelque sorte de satisfaction. Il est tres-vray aussi, que quoy que je ne passe pas la trente-deuxième année de mon âge, la veuë neantmoins me sert très-mal, et surtout pour les petits ouurages. Au demeurant, si dans la composition de ces mesmes figures j'ay pris la liberté de corriger les faux preceptes qu'on a fait glisser dans l'impression de mon Autheur (1) touchant les diuerses proportions des corps, ce n'est pas que j'aye oublié le respect que je dois à l'Authorité d'un si grand homme, ou que je vueille donner de nouuelles lumières à cet aveugle Soleil. Mais c'est parce que j'ay creu auec raison que les endroits où j'ay changé quelque chose, estoient contraires aux sentimens du Lomasse, qui n'auait peu corriger ces defauts à cause de celuy de sa veuë... »

Un peu de science duit, — trop de science nuit aux artistes; et le pauvre Pader le sentait bien. Ne lit-on pas un profond découragement, et le désorientement que traînent fatalement après soi un savoir trop varié, et les complaisances de l'éclectisme, — dans cette page, transcrite de l'*Avertissement sur la corruption des erreurs qui ont esté remarquées dans le Traité des Proportions :* « Encore qu'il soit necessaire au Peintre d'entendre les proportions du corps humain, neantmoins il ne s'y doit pas attacher a tel poinct, qu'il abandonne les autres parties necessaires pour la perfection d'un tableau et qui demandent une grande suite d'années pour estre bien entendues. Il est vray que la vie de l'homme est courte pour croire de deuenir aussi intelligent, correct et grand Geometrien comme l'Albert Duret : aussi docte pour l'actitude, la force des contours, l'anatomie et parfaite construction

(1) L'impression italienne du Lomasse fut faite à Milan en l'année M.D.LXXXV.

du corps humain comme ce prodigieux desseignateur le grand Michel l'Ange : aussi hardy pour les batailles en Camaieu comme le Polidore : aussi propre pour les Portraits et le colorit des femmes nuës comme le Titian : autant ingenieux pour les nuits, les animaux et l'eclat des metaux que le Bassan : aussi naïf pour les fleurs et les fruits comme le Mario : aussi intelligent pour les diuers effects des passions de l'ame, l'arrangement de l'histoire, la grace et maiesté des antiques, les païsages, et les Bachanales, comme le sieur Poussin, l'honneur de nostre France. Il y a peu d'hommes pour l'Architecture comme Vitruue, Vignole et le Serlio : peu pour la Perspectiue qui egalent Cherubin Albert, et le Bramantin : peu pour la maiestueuse composition de l'Histoire comme le Zucaro : peu pour le colorit vague et l'air vrayment royal des testes, comme le Guide Reni, merueille de Bologne : peu d'inuentifs et qui ayent le maniement du crayon et du pinceau, comme le Cheualier Josepin : et pour n'estre pas ennuyeux, peu ou point qui soient uniuersels, comme le diuin Raphaël. Plusieurs hommes sçauent tout, mais un seul homme ne peut pas tout sçauoir ; c'est pourquoy j'ay dit et conseille à tous ceux qui cherissent la Peinture, de ne se pas trop enfoncer dans cet Océan de proportions, sçachant combien cette science est attrayante, et que ses allechemens sont capables de conduire celuy qui les veut suiure dans les plus secrets arcanes d'Euclide, pour luy donner matière de rêver le reste de ses jours... » — On dirait que le malheureux Pader se sent atteint et perdu, entraîné malgré lui dans les courants irrésistibles du vide et de la folie par ce mauvais génie d'Euclide, Euclide, sphinx affreux, qui, dans le monde des arts, fera tant de victimes, et qui déjà, avant Pader, a possédé et dévoré tant d'illustres maniaques, depuis Paolo Uccello, Léonard de Vinci, Albert Durer, J. Cousin, jusqu'à Abr. Bosse, Grég. Huret, M. de Chambray, voire même ce Laurent de La Hyre, dont le nom — coïncidence bizarre — va servir à deux *anagrammes sur M. Pader :*

Hilaire Pader
Pair de La Hire.
Ne fais plus, *Hilaire Pader,*
Tant de regrets pour *De La Hire,*
Puisqu'à Tholose l'on peut dire
Que *La Hire* a trouué son *Pair.*

AUTRE :

Hilaire Pader Peintre Tholosain
En toy La Hire a trouué son pareil.
En France auec raison le Dieu de la Peinture
Auroit la larme à l'œil,
Si l'illustre La Hire auant sa sepulture
En toy, braue Pader, n'eust trouué son pareil.

(Pièces diverses imprimées en tête de *la Peinture Parlante*.)

Je n'arrêterai point le lecteur à peser le mérite et la fidélité de la traduction de Pader. Sa tendresse reconnaissante pour Lomazzo nous est garante de ses soins et de son exactitude. Mais l'usage des traductions en matières érudites m'a appris à me défier, même des meilleures, et je confesse tout le premier, que, si j'avais à consulter le chapitre des proportions dans le Traité de Lomasso, je serais traître à Pader et recourrais droit à l'Italien. —Ce n'est pas qu'un curieux désœuvré ne puisse prendre quelque plaisir à feuilleter le livre de Pader, dont le style à la fois naïf, embrouillé et maniéré à la mode des beaux esprits de son temps, se prête assez bien aux délicatesses contournées de son auteur. Nous nous bornerons, nous, pour en revenir plus vite aux manifestations plus personnelles de l'esprit de Pader, à noter que notre homme a dû suppléer à certaines lacunes du travail de Lomasse, et qu'il ne s'est pas fait faute de compléter, de son cru, les proportions du cheval et une bonne partie de celles relatives à l'architecture. Il dit pour les premières, page 51 : « Icy l'Italien donne fin aux hauteurs (du cheval) et se jette sur les largeurs des membres, tant de front, de dos que de pourfil ; ce qui est incommode, d'autant qu'on ne peut pas establir les largeurs que les hauteurs ne soient marquées. Et ce qui est plus fâcheux, c'est que le chapitre suivant n'en parle pas. De sorte que pour continuer nostre proportion et la rendre facile, j'ay pris peine pour confronter le cheval de Marc Aurele, quelques-uns du Tempeste, de Raphaël, et des plus beaux que j'ay trouué aux Escuries de cette Ville, afin d'en colliger le reste des hauteurs, comme nous dirons... » Et pour l'architecture, page 63 : « Icy finit le Lomazzo, laissant aux curieux la recherche des belles inuentions et diuerses manières de proportions et d'enrichissemens, à la façon des Antiques, comme s'en voyent à Rome aux prisons de Julian, à l'amphitheatre de Marcelle, à l'arc de triomphe de Veronne, et

en plusieurs autres lieux de l'Italie. Mais je surjoins (quoy que la figure marquée S soit assés claire) qu'il faut diuiser en six la simaise, etc., etc... Au reste j'ay fait la corniche selon quelques fragments de mon estude d'Architecture, que je fis chez le seigneur Nicolo Tornioli du temps que j'estois à Rome... »

Le lecteur aura été frappé avant nous du singulier rapprochement des dates, entre la publication du Lomasse de Pader, et celle du *Traité de la Peinture de Léonard de Vinci*, donnée par Chambray et Trichet du Fresne, et dont j'ai parlé si longuement dans mon troisième volume des *Peintres provinciaux*. Il n'y a pas à contester à Pader la priorité de son livre : il est de 1649; le Léonard ne s'imprima qu'en 1651. Mais peut-être quelque malicieux esprit critique ne se défendrait-il point d'insinuer que Pader n'avait pas pu ignorer à Rome le grand bruit qui se faisait dans le petit monde des Français courtisans de Poussin, à l'entour du Traité de Léonard, possédé par le cavalier del Posso, et dont les Chantelou et Felibien avaient emporté en France, pour l'y publier, des copies faites pour les premiers en 1640, pour le second en 1647. Je n'en crois pas un mot, quoi que puisse dire la curieuse analogie du format et des figures mêlées au texte, analogie qu'en bonne conscience notre Toulousain ne pouvait prévoir. Tout au plus, ce qu'il aura pu savoir, c'est que des amateurs érudits, et jouissant d'un certain crédit à la cour de France, se proposaient de livrer au public le Traité de Léonard, orné de figures explicatives de Poussin, sous le quasi-patronage de ce grand peintre; et cela lui aura été un encouragement à hâter l'impression d'un livre analogue, décoré de ses propres dessins. J'affirmerai même que quand Pader eût pu, comme un autre, par l'entremise de son cardinal de Savoie, obtenir copie du Léonard, il n'eût point balancé à donner la préférence au Lomazzo. Chambray, Trichet du Fresne, Felibien, étaient des hommes d'un esprit élevé, plus littérateurs qu'artistes, et que le grand air de génie qui anime, sans y songer, les observations de nature de Léonard, touchait plus que ses notes de métier. Pader, lui, était, avant tout, un praticien, fort curieux des moyens et des ressources de son art, et qui ne se fût tenu que médiocrement satisfait des remarques personnelles, et des études bien vagues du grand maître. Il n'y aurait certainement pas vu ce qui y charmait Annibal Carrache et Poussin, et il aurait proclamé, de bien meilleure foi, et beaucoup plus haut

que celui-ci, que « tout ce qu'il y a de bon dans ce livre, se peut écrire sur une feuille de papier, en grosses lettres. »

Lomazzo était bien mieux l'homme de Pader; il était bien mieux de sa taille. Pader trouvait là des théories techniques, des systèmes complets et absolus comme il en faut à la jeunesse, des recettes formulées dans leurs détails, et bien étiquetées; un style fleuri, touchant au gascon, et raffiné jusqu'à la mythologie et jusqu'à l'hermétisme. Aujourd'hui encore, les ouvrages de Lomazzo sont lus par nous avec profit; il est vrai que nous n'y cherchons plus ce qu'y cherchait Pader. Nous recueillons, dans ce Milanais de la seconde époque, de précieux documents sur les peintures de Léonard et de ses premiers élèves, compatriotes de Lomasse; il en parle à toute page, et les loue à merveille. Vous comprenez que ce n'est point là ce qu'y avait vu Pader : le Toulousain était de ces peintres, heureusement fort rares, qui croient aux livres. Il ne s'aperçut pas que le Lomazzo, qui n'avait point fait de livres quand il avait des yeux, et pouvait peindre, tomba par ses écrits dans la classe des gens de lettres; et ce furent les gens de lettres, et non les historiens de l'art, qui, de ce jour, prirent soin de sa gloire, comme de l'un des leurs; aussi Pader nous prévient-il lui-même que nous ne trouverons son éloge que parmi ceux des « illustres litterés du siècle, par l'abbé Hierome Ghilini, Florentin. » Les Français qui visitaient l'Italie au XVIIe siècle, y arrivaient pleins d'ardeur, de gravité et de foi. Ils étudiaient tout, copiaient tout, s'arrêtaient à tout. Ils auraient volontiers, comme feraient les Anglais du XIXe siècle, emporté l'Italie entière dans leur pays. Ils prenaient au sérieux ce que les Italiens, plus rassis ou plus corrompus dans leur goût, n'y auraient guère pris de sitôt, les notes aide-mémoire de Léonard, et les passe-temps du pauvre aveugle Lomazzo. Encore une fois, n'est-ce pas dommage que Pader n'ait pas, sur la place d'Espagne, rencontré quelque franc compatriote qui lui ait dit : « Mieux vaut grandir ton talent, copier trois bas-reliefs antiques que cent pages de routine italienne; fatigue tes yeux à pénétrer des chefs-d'œuvre d'éternelle beauté et non à déchiffrer des phrases mystiques. Il n'y a plus un Italien qui, à l'étude patiente des formes, et à l'expression franche de la vie, ne préfère les types à la mode et les arrangements convenus. Laisse là ton Tornioli, et les recettes mortes d'un pédagogue aveugle. Si ta manie te pousse à

mesurer des proportions, fais ce qu'a fait le Poussin, notre maître : mesure l'Antinoüs et ne t'épuise pas à faire passer les lignes de tes figures par les traits du compas d'un peintre avorté qui, même quand il avait ses yeux, ne t'eût pas mené bien droit au Capitole de ta province. »

Les auteurs qu'on a aimés à vingt ans, on en radote toute sa vie. Pader ne fit plus un livre où il ne vantât Lomasse.

L'illustre Milanez nous seruira de phare,

répétera-t-il à chaque pas, et en prose et en vers. « Si parmi tous ces portraits d'illustres, lui dit le vieillard qui le guide dans les galeries du palais de la Peinture universelle, il est quelque visage qui te doiue estre connu, c'est sans doute celuy du docte Lomasse. — Il m'est assez familier, luy respondis-je. — Considere, poursuiuit le vieillard, combien sa mine d'Affricain le rend d'un air rude, auec ce qu'il regarde de travers le Vasari, peintre et architecte, et semble le reprendre de ce qu'il a paru trop passionné pour ses patriotes, ayant placé dans les vies de peintres celles de quelques ouvriers ordinaires, parce qu'ils estoient de Florence et suprimé celles de quelques habiles hommes qui florissaient en d'autres endroicts de l'Italie, comme celle du Gaudens, deuot et gracieux peintre, modelleur en Argille, musicien et philosophe, que tu vois placé auprès de Lomasse, son digne disciple. » Et Pader avait fini par inculquer à Toulouse le respect de son Lomasse, puisque Dupuy du Grez, en 1699, parlant des « ecrivains qui ont traité de la Peinture et de la Sculpture parmi les modernes, L. B. Alberti, Albert Durer, Léonard de Vinci, Pomponius Gauricus, Guillaume Philander, mort à Toulouse, Georges Vasari, Demontiosus, » ajoute (page 80) : « Après ceux-là, je puis parler de Jean Paul Lomasse, Milanois : ce peintre ayant perdu la veue à l'age de trente ans, passa le reste de sa vie à méditer sur sa profession, et dicta ce que nous voyons de luy : on peut dire que la Théorie et la Pratique de la Peinture y sont expliquées avec beaucoup de savoir... » Et page 340 : « Il y a peu de livres qui soient plus utiles aux peintres que le Traité de Peinture de Jean Paul Lomasse, Milanois, particulièrement dans la partie de son ouvrage où il parle de la composition de l'Histoire, parce qu'il fait remarquer l'usage que les premiers peintres ont introduit dans les couleurs et les habits, pour les sujets de piété et pour

la fable. Il y parle encore assez au long des ornements qui entrent dans la composition des tableaux. En un mot, ce livre est un excellent ramas de plusieurs connoissances que les peintres doivent avoir. Je remarque dans Lomasse une chose qu'il afecte de repeter plusieurs fois et qui assurement est digne de reflexion. C'est qu'il ne peut souffrir que les peintres composent après des Estampes, dont il regarde l'invention, comme une malediction qui est tombée sur l'art de peinture, à cause qu'il y a très-peu de peintres qui sachent composer de leur tête, depuis qu'elles ont eu de la vogue (1). Il soutient qu'il y a plus de temps à perdre, et qu'il y a plus de peine à copier qu'à faire de soi-même, lorsqu'on s'y est accoutumé de bonne heure. Enfin il exhorte les peintres et leur conseille fortement « de suivre leur propre génie, de lire premierement le sujet, de voir ensuite les idées, ou les ouvrages d'autrui, mais de composer toujours de leur invention. »

Je dois cependant rendre une justice particulière au bon sens de Dupuy du Grez, sur la grande question qui préoccupait si fort ses contemporains, et sur laquelle il ne pouvait se dispenser de dire au long son avis. Il en parle cinquante pages durant, et le plus souvent on ne saurait mieux dire; voici son début (p. 121) : « Lorsqu'on admire la belle proportion des anciennes statues greques, il est difficile de n'être pas du sentiment de ceux qui ont cru que les Grecs avaient trouvé certaines règles ou mesures qui se sont perdues dans la suite du tems, et que c'est pour cela que les modernes ne les ont pu égaler; on a tâché par tous moïens, dans ces derniers siècles, de parvenir au point de la perfection de ces statues : on a établi des mesures sur les plus belles qu'on voit à Rome; la plupart des meilleurs peintres et tous les habiles sculpteurs ont fait un étude particulière sur cela : mais on n'a pû trouver aû vrai, celles de cette antiquité greque, qu'on admire tant. — C'est de la sience des proportions du corps

(1) L'observation de Lomazzo était, d'ailleurs, bien mieux fondée de son temps qu'elle n'eût été du nôtre, et on comprend qu'il faut prendre à la lettre sa juste colère en voyant presque tous les chefs-d'œuvre de l'émaillerie et de la faïencerie du XVI[e] siècle, exécutés d'après des gravures de Marc-Antoine ou de l'école de Fontainebleau, par des gens auxquels le génie ne manquait certes pas, et qui eussent d'eux-mêmes composé des merveilles. Les estampes n'influençaient pas moins les sculpteurs et les peintres de ces temps-là, et je ne citerai, entre mille autres, qu'un bas-relief de l'abbaye de Solesmes, sculpté très-habilement et fidèlement, vers 1550, d'après le *Massacre des innocents* de Raphaël, gravé par Marc-Antoine.

humain que depend toute la perfection du dessin, et quoique l'objet soit incessament present à nos yeux, il y a tant de dificulté a trouver le secret de la nature, qu'apres y avoir étudié longtems, on n'en a pu aprendre qu'une partie. — Ce qu'il y a d'admirable dans la construction de l'homme, c'est qu'il est toujours dans une juste proportion : soit qu'il ait la taille grande ou petite, soit qu'il soit de complexion maigre ou qu'il soit gras et charnu. Les ressorts de cette machine, animée d'un âme raisonnable, agissent toujours de concert, et sont de si bonne intelligence, qu'il n'arrive jamais de defaut dans ses actions par celui de la proportion. » — Il avait dit, p. 92 : « Il n'y a point d'auteur qui ait plus amplement traité les diverses proportions du corps humain qu'Albert Durer, ni de peintre qui en ait recherché les mesures avec plus de soin que lui ; car il a donné quatre differentes échelles de la proportion de l'homme et de la femme, tant pour les hauteurs que pour les largeurs : de sorte que la plupart de ceux qui en ont écrit, comme Jean Paul Lomasse, Milansis, et Pader, peintre toulousain, qui a traduit le premier livre de cet auteur, semblent avoir puisé toutes leurs regles d'Albert Durer. Mais quoi qu'il soit très important de les savoir, il ne fut pas qu'on s'imagine, après avoir lu attentivement et bien compris ce qu'ils en ont écrit, d'être savant dans le dessin, si d'ailleurs on n'en a pas fait une longue étude, en dessinant d'après le naturel, et si l'on a pas fortement imprimé dans son esprit, ses yeux et ses mains, ce je ne sai quoi qui charme et les yeux et la raison, par la convenance d'une partie avec une autre, et de chacune avec le tout qu'elles composent, comme j'ai dit une autre fois. » Plus loin, il donne un abrégé des divers systèmes de mesure d'Albert Dürer, de Guillaume Philander, Pomponius Gauricus, Barbaro, patriarche d'Aquilée, sur les proportions du corps humain, et termine (p. 162) par « les principales regles de Jean Paul Lomasse, qui a fort imité Albert Durer, et celles de l'auteur des remarques sur le poeme de Dufrenoy (*de Piles*) qui a aussi suivi Lomasse, » et enfin par celles de Felibien.

J'avais déjà (dans une note du IIIe vol. des *Peintres provinciaux*, p. 194) indiqué la connexité latente, quoique non avouée, des figures dont Pader a donné la traduction de Lomasse avec celles dessinées par Albert Dürer pour ses livres *de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum* et *de Varietate*

figurarum et flexuris partium ac gestibus imaginum (Marimbergæ, 1532 et 1534, in-f°); et j'avais fait au savant M. Robert Dumesnil, qu'il me le pardonne, un tout petit péché de n'avoir point signalé ces rapports dans sa description des eaux-fortes de Pader. Il faut tenir les deux volumes pour se rendre compte de la filiation. Pader l'a dissimulée, et le lecteur a pu voir, par les fragments de dédicace et de préface que j'ai transcrits, que le Toulousain ne cédait à personne part d'honneur de ses figures gravées. « J'ay voulu, dit-il, en regard de la première figure démonstrative, j'ay voulu tracer ces figures, quoyqu'elles ne soient pas dans mon texte, afin de joindre la Pratique à la Théorie. » Dans l'*Advertissement sur la correction des erreurs remarquées* par lui *dans le Traité* du Lomasse, avertissement qui est, à proprement parler, la seule partie personnelle à Pader dans ce volume,—on trouve encore cette phrase : « Que si mes exemples n'agreent pas au lecteur, je le supplieray pour le moins d'agreer la peine que j'ay pris afin de luy plaire, et de considerer que toutes ces figures simplement portraites auec leur seule proportion propre, et despourueuës de l'action ou mouuement, qui est l'esprit qui les anime (dont il est traité à plein fonds dans le second livre), sont comme des corps morts, et ne peuuent avoir la grace qui accompagne d'ordinaire l'action. Et s'il s'y trouve quelque chose qui ne soit pas conforme aux écrits, je supplie celuy qui s'en voudra seruir, de prendre cela pour une preuve de la difficulté qui se rencontre à parfaire un ouurage, et d'euiter par mon exemple de tomber en de pareils inconueniens. Il est vray que j'ay augmenté ou diminué de certains points les largeurs et les profondeurs des figures, partie à dessin, et partie aussi pour n'avoir pu conduire la pointe et le burin où j'eusse voulu, à cause du peu de pratique que j'ay à la graueure; toutefois chacun en poura faire autant, voire davantage; car ces points ne doiuent pas gehenner l'esprit du peintre, qui doit satisfaire sa veue et son jugement, lorsqu'il connoist que les lignes sont trop longues ou trop courtes. Mais il faut marquer ces points, pour ne pas tomber dans de plus lourdes fautes. »

Picturæ normas mira dedit arte Lomasus,
  Ars quibus hæc propriis legibus apta foret :
Attamen incassùm, nisi dexteritate Paderus
  Quæ scripsit tantum hic, pingeret ille manu.

Luminibus quia captus erat, sine lumine pinxit;
Sed tamen ingenti lumine gaudet opus.
Namque Padere, tua præluces lampade cœco,
Sicque fit illustris qui sine luce fuit.

avait écrit, en tête du volume, le poëte Bernardus Medonius, *in librum de Pictura Joannis Pauli Lomasi, pictoris cœci, per Hilarium Paderum, tabulis æneis decoratum et gallica lingua donatum.* —Et ici et là, le nom d'Albert Dürer n'est nulle part prononcé. Ce n'est point là de la bonne foi, ami Pader. J'admets qu'un certain nombre de figures sont bien à toi; mais c'est justement parce que je veux te faire honneur de celles-là que j'aurais voulu t'entendre confesser tout d'abord que les figures de Dürer, d'un trait si juste et si vivant, et qui, grâce à un certain contour des lignes et à la justesse des attaches, ont un étonnant relief de nature que tu n'atteindras qu'en le rabaissant, les figures de Dürer ont été ton premier et seul modèle. Tu en as cherché la forme, la dimension, les simples attitudes, les contours d'une naïveté savante, d'une exubérance allemande, cette réalité à la fois si pure et sans choix, qui séduit étrangement dans le maître tudesque, et qui ne devait pas être précisément l'idéal de messer Tornioli. Il fallait que le livre de Dürer fût bien rare à Toulouse pour qu'aucun de tes compatriotes ne se soit avisé d'observer sans malice que la planche 8 ressemblait fort à une copie de celles CVI et DIIII d'Albert Dürer, que ta planche 7 avait été dessinée d'après la sienne CV ou E; que les enfants de ta planche 30 paraissaient calqués sur ceux GIII et verso de ton devancier; que ta femme 21 rappelle fort, de la tête aux pieds, celle de sa page K; tes femmes 18 et 19, celles de ses pages O et verso; tes Vénus 16 et 17, ses femmes du feuillet NIII; tes Hercules, les siens des feuillets GV et GVI; enfin qu'il ne suffisait pas de hausser ou de baisser les bras d'une figure académique, ou de l'orner de quelque détail de coiffure ou de quelque paysage accessoire pour dissimuler la parité des procédés linéaires, des types, des gestes, des traits indiquant les principales masses du modelé.

Disons maintenant ce qui est à toi et ce qui te caractérise dans cette œuvre, la seule qui puisse faire comprendre à nos provinces du Nord le goût et la manière de ton dessin.

M. Robert-Dumesnil, qui s'y connaît, a qualifié de « belle pièce »

le portrait de *Jean Pol Lomasse, peintre milanais* (1); et les qualités libres et nerveuses jusqu'à la dureté qui se remarquent dans l'abrupt médaillon de cette « mine d'Africain » seront celles qu'on louera après lui dans les eaux-fortes et les peintures de son célèbre compatriote Ant. Rivalz. Dans cette pièce, pour laquelle il n'a pillé personne, Pader se montre dès l'abord tout à son avantage, bien peintre et bien toulousain.

Je ne décrirai point, après M. Robert-Dumesnil, les gravures explicatives de la traduction Pader (2); je voudrais seulement indiquer l'espèce de sens mystérieux qu'il a prétendu cacher sous l'ajustement de ses figures. — Ce sens mystique, il est juste de dire que ce n'est pas Pader qui l'a imaginé : il l'a trouvé tout formulé dans Lomazzo. Dupuy du Grez a établi la parenté des proportions de Lomazzo avec celles d'Abert Dürer, et paraît ainsi expliquer l'imitation exacte que Pader, traducteur de Lomazzo, a cru devoir faire des figures allemandes. Mais Albert Dürer procède tout franc, comme eût fait Léonard, avec un sentiment plus élevé de la beauté, c'est-à-dire en mathématicien qui opère ses calculs sur le modèle vivant qu'il a rencontré dans Nuremberg, et qu'il a déshabillé dans son atelier. Il n'a point de ces subtilités qui travaillent les têtes affaiblies aux époques de décadence. Lomazzo, qui vit dans un pays peuplé de statues, fort préoccupé malgré lui des chefs-d'œuvre de l'antiquité, ne sait comment accorder les mesures d'Albert Dürer avec celles de la statuaire grecque, et, ne sachant encore prendre le parti qu'adaptèrent, cinquante ans après lui, le Poussin, le Flamand, l'Algarde, et tous nos Français du XVIIe siècle, de mesurer les proportions des antiques, acceptés comme types parfaits de l'art, Lomazzo s'avise d'appliquer à chacune des proportions qu'il donne le nom de l'un des dieux païens, et d'habiller ainsi en imagination chacune de ses figures mesurées d'un masque de statue.

Pader lui-même a résumé, plus tard, dans un langage poétique (p. 11 et 12 de la *Peinture parlante*) tout ce système de Lomasse :

(1) Je n'ai pas lu, comme M. Robert-Dumesnil, l'inscription tracée à gauche, assez maladroitement d'ailleurs, sur la tranche d'un gros livre. Au lieu de *Lamazo del. et fe dellarte de la pittura*, je croirais qu'il faut lire : *Trattato del. arte dellarte de la pittura*.

(2) V. le *Peintre graveur français*, t. VIII, p. 260-270.

... Le grand Milanez s'y prend de bonne grace
Puisqu'il n'est pas content de faire simplement
De quinze corps divers le juste ajancement,
Adjoustant de surcroist que la figure forte
Pour un puissant guerrier doit estre de la sorte;
Que celle qui contient sept testes de hauteur
Est fort propre à former l'illustre Crocheteur
Qui soustient de ses bras et courbe son eschine
Sous l'immense fardeau de la ronde machine.
Celle qui n'a le corps ny trop bas ny trop haut
Pour peindre un saint Michel est tout ce qu'il nous faut.
Celle qui du bregma jusques à la semele
A neuf testes est propre à l'enfant de Semele;
Et comme son aspect est gresle et gracieux
On la peut adapter au messager des dieux.
La première qu'il donne aux chapitres des femmes
Ne produict que des feux, des attraicts et des flames,
Mais un feu qui le cœur de la jeunesse espoint.....
Celle qu'on voit plus gresle et qui bientost la suit
Nous donne un beau portraict du flambeau de la nuit;
Tel doit estre en effet le corps chaste et pudique
De la sœur du Soleil....
Cette mesme figure est fort utile encore
Pour peindre des neuf sœurs la troupe que j'honnore,
Ces filles dont l'esprit sans estude m'apprit
L'art qui de tous les arts demande plus d'esprit,
Ce fauori du Ciel qui d'une noble flame
Dans les plus froids glaçons vient eschauffer nostre ame
Les nymphes des forests et celles qui dans l'eau
Presentent à nos yeux un liquide tableau
Ont les mesmes hauteurs.....
Et pourueu que le peintre un air fier luy conserue
On la peut adapter à la docte Minerue.
Celle de qui l'aspect est doux et gracieux
Appartient proprement à la reine des cieux,
A la sœur de Moyse et d'autres héroïnes
Dont le sein eschauffé par des flames divines
Dans ce sacré transport ne se peut retenir
De nous rendre presens les siècles à venir.
En un mot sur la fin la figure moins belle
Est un modelle exquis pour mettre au jour Cybelle;
Et par là nous voyons que le sujet moins beau
A ses perfections pour orner un tableau.

Pader a trouvé le paradoxe tout fait; il n'a eu qu'à coiffer chacune des figures d'Albert Dürer d'une fausse perruque de divinité antique, et c'est ainsi que la proportion de dix faces en longueur

et largeur fournit à Pader, sous la dictée de Lomasse, la figure de Phœbus Apollon, couronné de lauriers et appuyé sur sa lyre, « le corps artificiel le plus beau de la nature (pl. 3 et 4). » — « La proportion gresle de dix faces doit estre reglée à l'imitation de la forme de Mars, dieu des bataillons (pl. 5 et 6). » — « La belle proportion extravagante de dix testes d'Albert Duret, quoyqu'elle soit, à dire vray, au jugement des plus entendus un peu trop mince ou gresle, neantmoins ne doit estre en aucune facon delaissée, pour estre partie de ce grand homme, auquel l'Allemagne n'eut jamais de semblable pour la peinture (pl. 7 et 8). » — En regard de la « proportion du jeune corps de neuf testes », se voient 2 pl. de Bacchus, couronné de pampre et la coupe en main, motivées par la phrase suivante : « Si François Mazzolin n'eust représenté que des Apollons, des Bacchus, ou des nymphes et semblables, il est certain qu'il auroit introduit auec grand jugement la manière qu'il cherissoit si fort, et où il péchait souuent dans l'excès touchant la proportion gresle. » — Les pl. 11 et 12 representent « le corps viril des 8 testes, qui n'ont point d'attribut. — Les pl. 13 et 14 nous donnent, dans « le corps viril de 7 testes, la proportion d'Hercule. » — « Les plus charmantes proportions (de dix faces) qui se trouvent aux plus ágréables et plus belles femmes, » motivent les planches 15, 16 et 17. Au second plan de la fig, 16 se voit Vénus, debout dans une coquille que l'Amour, avec un aviron, dirige vers « lisle de Cipre. » La deésse sort de l'onde et tord ses beaux cheveux. C'est une vraie perle que ce petit croquis : on dirait un délicieux dessin du Parmesan. J'ai peine à croire que Pader ait rien exécuté de mieux dans sa vie. Pour les pl. 18 et 19, donnant la proportion de la femme de dix têtes, je dois rappeler qu'elles ont été tout bonnement empruntées à Albert Dürer comme cette proportion elle-même. — « J'attribue, dit Lomasse, la proportion de neuf faces à la Déesse Junon, considerant que cette Déesse n'est pas grasse comme la grande mere ny gresle et parfaitement belle comme Vénus, quoiqu'elle tienne le premier rang entre les beautés matronales et majestueuses, comme l'ordre jonique le milieu entre le dorique qui est trop guerrier et le corinthe qui est trop agréable. Cette mesme proportion pourra encore seruir pour les reynes du moyen âge et semblablement à tout autre corps de femme qui doiue monstrer une beauté pudique et une majesté accompagnée de douceur et de

mansuetudes. C'est pourquoy elle appartient proprement à la Vierge, mère de nostre Sauveur. » (V. les pl. 20, 21 et 22.)

La beauté pudique de Junon et de la mère de Dieu est exprimée, dans la figure 20 de Pader, par les yeux baissés et la draperie qui lui sert de ceinture. — « La proportion de neuf testes toute esprit et pleine de gentillesse, pourra estre appliquée non seulement à Minerve, parce qu'elle représente la tierce beauté, mais encore à Diane à cause de son agilité, aux nymphes des fontaines, aux muses, quoique diverses d'habits, selon la diversité de leurs offices. » (Pl. 23 et 24.) La pl. 23 nous montre un croissant sur la tête de Diane, et à ses pieds son arc et son carquois. Les grosses femmes des pl. 25 et 26, avec leurs tresses ondées, servent d'échantillons de la proportion de sept têtes. « Les anciens faisoient raisonnablement la Déesse Vesta de sept testes, parce que cette proportion est toute gravité matronale, et ainsi ils l'attribuerent à cette grande mère la Terre, d'autant qu'elle porte et enfante toutes les choses. » Albert Dürer avait enseigné à Pader ces fonds de hachures serrées, sur lesquels il enlève sa Diane et les enfants de la pl. 28. — Les fonds de paysage qu'il a mis derrière ses deux figures d'Apollon, et par delà cette espèce de cheval de Troïe (pl. 54), que je crois plutôt mal emprunté, ou, selon son aveu, imputé à Raphaël, qu'aux écuries de Toulouse, ses fonds de paysage sont légers et lumineux. Quand ceux de mes amis qui ont vu, dans sa ville natale, des peintures de Pader, me parlent de la physionomie trop souvent basse et grimaçante de ses têtes, je n'ai point de peine à me figurer ce qu'ils veulent dire par là. Nul artiste n'a plus fait peut-être d'études théoriques pour arriver à la science de la beauté. Il est certain pour moi qu'il n'emportait point en lui le tact, et ce tact, celui à qui Dieu l'a refusé n'arrivera jamais, même par de saines études et de sains conseils, qu'à des œuvres qui ne flatteront complétement ni les yeux ni le goût. Je m'en vais encore prononcer, à l'endroit de Pader, un nom bien étrange; mais je serai compris de ceux qui ont vu les eaux-fortes de notre Toulousain et celles du Napolitain Salvator, telles que la Forêt des philosophes et l'Alexandre chez Apelles; toute distance de génie à part, ne vous semble-t-il pas reconnaîttre un air vague de famille entre les expressions, les manières, les instruments de celui-ci et de celui-là? Tous deux sortaient d'une école, l'école de leur ville

natale, dont le but et la force étaient l'imitation la plus vive et l'on peut dire la plus sauvage de la nature, et, pour comble de malheur, tous deux étaient poëtes; leur imagination les poussait à de certaines expressions idéales et l'éducation de leur enfance avait retenu au bout de leurs doigts la fidélité à la nature; et les types les moins choisis, luttant, avec l'impressionnabilité du poëte, entre ces deux principes de l'art, ils gardèrent une certaine marche triviale dans leurs plus nobles peintures d'histoire et ne surent aborder tout à fait ni à la grâce ni à la grandeur; du moins Salvator Rosa est-il resté et restera-t-il toujours cher aux artistes presque autant qu'aux poëtes, par je ne sais quels excitants romanesques que portent en elles ses moindres œuvres; tandis que le pauvre Pader n'a satisfait ni son temps, ni ses capitouls, ni les peintres, ni les gens de lettres, et l'ombre de son souvenir n'appartient plus, jusqu'au jugement dernier, qu'aux rumeurs de livres poudreux.

Qui a imprimé imprimera. Son beau volume du *Traité des proportions* lui avait certainement coûté fort cher, et, lorsque, dans sa *Vie de Lomasse*, après avoir démontré les divers écrits publiés par le Milanais, il disait : « La plus grande part des quels ouvrages j'espère donner au public y adioustant les figures, pour peu que la fortune me regarde de bon œil, car dans l'estat où je me trouve, j'ay fait tout ce qu'un homme de ma sorte peut promettre, donnant ce premier livre de la proportion. » Je crois que le pauvre diable, père d'une nombreuse famille, disait vrai; et je crains bien que la fortune ne l'ait point regardé de l'œil qu'il espérait, car son livre est devenu rarissime (1), d'où je suppose qu'il ne fut point tiré ni vendu à grand nombre. Déjà il avait conclu ainsi son *Discours sur le sujet de cette traduction* : « Si le lecteur juge que mon travail n'est pas absolument inutile, cette approbation m'obligera à une étroite reconnaissance, dont je tascheray de m'acquitter en achevant la traduction du second livre où il est traité des monuments et autres divers effects des passions de l'âme; lequel je serai bien aise de donner au jour, non seulement pour faire connoistre à la France que le Lomasse n'estoit pas moins philosophe que peintre, mais encore pour se-

(1) J'ai dû faire mon analyse d'après l'exemplaire appartenant à l'obligeant Alfred Villot, lequel avait déjà servi au travail de M. Robert-Dumesnil. Il en a passé un autre à la vente de M. Ch. Devize, mais en pitoyable état et tout incomplet.

conder le dessein de ce premier Livre, puisque c'est dans l'expression de ces divers monuments que les proportions, réduites en perspective, paroissent avec plus d'avantage. Mais il faut que j'observe quel traitement on fera à celuy-cy avant d'exposer le second, car si le premier estoit malheureux à ce point, qu'estant produit au jour, il y reçust un mauvais accueil, il ne seroit ny juste ny convenable que le cadet parust où son aisné n'auroit reçu que du mépris et de l'ignominie. C'est donc ainsi que la bonne et mauvaise fortune de ces deux frères et des cinq autres qui sont à venir, dépend absolument de la prudence du lecteur, de qui le père n'attend pas moins d'équité ou de justice qu'il tesmoignera touiours de respect et de sousmission à ses jugemens. » L'accueil fait à l'aîné ne fut décidément point favorable, puisque le cadet ni les cinq autres ne virent le jour. Pader accepta bravement sa défaite, au moins du côté de la traduction de Lomasse, et, ma foi, il se tint parole; mais ce ne fut que pour changer de masque : le traducteur ne lui avait pas réussi, il essaya du poëte.

III

PADER A MONACO. — LES BEAUX-ARTS A LA COUR DES GRIMALDI.

Avant d'entrer, des deux pieds, dans la *Peinture parlante,* je crois le moment venu de parler d'un nouveau protecteur de Pader, et d'une nouvelle cour dont il avait recherché le pompeux patronage. Il était vain, Pader : tous ses livres le prouvent de reste, et ce qu'il avait vu à Rome, lui avait tout à fait tourné la tête, On n'y devait parler, dans les ateliers de l'espèce de celui de Tornioli, que des plus grands princes de la terre se disputant à prix d'or et de lettres de noblesse, non-seulement les travaux, mais les personnes des moindres peintres et sculpteurs formés par les chefs-d'œuvre de la ville éternelle. Il n'était certainement question en ce temps là que des Chantelou venant embaucher pour les travaux du Louvre, au nom du grand Richelieu et de M. de Noyers, tous les *vertueux* de l'Italie, Poussin en tête, que l'on avait espéré faire suivre de François Flamand, de Pietre de Cortone et de tant d'autres; et Romanelli avec le Bolognese mandés par Mazarin; et Jac. Stella auquel on proposait à son

retour la direction de l'Académie de Milan ; et P. Mignard refusant de même les offres du grand maître qui l'appelait à Malte ; et puis c'était Velasquez chargé par son roi de commander à l'élite des artistes romains des œuvres capitales pour les palais d'Espagne ; c'étaient le roi et la reine d'Angleterre sollicitant du Bernin quelques morceaux de sa main. Les petits princes d'Italie continuaient, cela va sans dire, le bon exemple d'une généreuse protection des arts, qui avait valu tant d'éclat à leurs minces couronnes. Depuis le pape jusqu'au prince de Monaco, tous rivalisaient d'estime et de faveurs pour les artistes que le monde entier enviait à l'Italie. Seulement, le pape gardait avec jalousie Josepin d'Arpinas et le cavalier Bernin, tandis que le prince de Monaco (faut-il mesurer le talent des peintres à la puissance de leurs patrons ?) s'attachait à Hilaire Pader.

Il ne faut pas trop rire de ce prince de Monaco. Voici en trois mots ce qu'en raconte Moreri :

« Honoré Grimaldi IIe du nom, prince de Monaco, marquis de Campagna, comte de Cavouse, chevalier de la Toison d'or, chassa, l'an 1641, les Espagnols de Monaco, et secoua leur joug pour vivre sous la protection de la France. Le roi Louis XIII le fit chevalier de ses Ordres, au camp devant Perpignan, le 22 mai 1642, après qu'il eut renvoyé le collier de la Toison d'or au roi d'Espagne, lui donna le duché de Valentinois, le comté de Carladez en Auvergne, la baronnie de Calvinet dans la même province, celle de Baux en Provence et celle de Buis en Dauphiné. Ce prince avait de très-belles qualités, beaucoup de savoir, une grande douceur, une prudence admirable et beaucoup de valeur : il dressa l'histoire de sa maison, publiée par Charles de Venasque, son secrétaire, et mourut le 10 janvier 1662, en sa 65e année ; il avait épousé Hippolyte Trivulce, fille de Théodore Charles, comte de Meltio, et de Catherine de Gonzague, morte en 1638, dont il eut Hercule IIe du nom. »

Si Dussieux n'a point compté Pader parmi ses artistes *français à l'étranger*, c'est qu'il a jugé que ses deux protecteurs, le prince Maurice de Savoie et Honoré II de Monaco, n'étaient eux-mêmes, par leur étroite affinité avec la France, que deux princes français à l'étranger. Cette affinité d'intérêts avec notre pays doit bien avoir été pour quelque peu dans la sympathie qu'ils témoignèrent au peintre de Toulouse ; mais je suis convaincu que Pader ne

l'entendait pas ainsi, et que ce qui le charmait le plus dans tout le fruit de ses œuvres, c'est que les bourgeois de sa ville pussent dire en le voyant passer : « Voilà, voilà monsieur Pader, peintre privilégié de deux grands princes italiens! peintre de Leurs Altesses Maurice de Savoie et de Monaco. »

Il est à croire que ce fut dans le voyage qu'il dut faire pour mettre aux pieds du prince de Savoie le volume dont celui-ci avait accepté la dédicace, que Pader vint pour la première fois à Monaco et s'insinua dans les bonnes grâces du prince qui y régnait. Ce petit souverain auquel l'histoire attribue non-seulement de l'énergie et de l'habileté, mais un esprit très-éclairé, paraît avoir développé dans son palais de Monaco de certaines idées de magnificence. Naturellement, ce furent ses voisins, les artistes génois, qui y travaillèrent tout d'abord et de préférence; on sait du moins par Pader que ceux appelés de là, même dès l'autre siècle, n'étaient point des pires.

Dans l'*Explication des mots et termes de la peinture* qui précède le poëme de la *Peinture parlante,* Pader décrit en quelques mots les procédés de la peinture à fresque : « L'enduite estant faite par le masson sur la muraille, de ce que le Peintre juge pouvoir achever cette journée, il attache son carton dessus, et calque les contours (qui demeurent imprimés sur l'enduite) avec l'ante du pinceau (c'est le manche) ; ce que Lucas Congiasio (1) (ce prodigieux ouvrier pour la frais) ne faisait pas le plus souvent. Ce que j'ay vérifié à la façade qui tourne sur la grande cour du Palais du Prince de Monaco (le plus rare ouvrage qui se puisse voir en sa façon) (2) et où cet illustre Génois semble avoir épuisé tout ce qu'il avoit de rare, surtout aux deux frises, où j'ay remarqué qu'il ne s'estoit pas servi de cartons, l'enduite n'estant nullement enfoncée au droit des contours, ce qui marque la grande promptitude

(1) Le Congiago, né en 1527, étant mort, en 1585, en Espagne; on en doit conclure que ce fut Honoré Grimaldi Ier, le digne grand-père du protecteur de Pader, qui lui fit décorer la façade du palais de Monaco : « C'était un seigneur bien fait, sage, vaillant, ami des lettres et qui savait beaucoup. » En 1533, il avait eu recours à la protection de notre roi François Ier. Mais, depuis, il suivit le parti de Charles-Quint, se trouva à la bataille de Lépante et mourut en 1581.

(2) Voir, sur ce palais, l'ouvrage in-4°, publié en 1667, à Monaco même, sous le titre : *Trionfi dell' Architettura nella sontuosa residenza di Monaco, dal march Ranuccio Pallavicino.*

que cet ouvrier avoit d'exprimer aisément ce qu'il vouloit avec le pinceau. »

Tel fut l'habile ouvrier qui nasquit sur la coste
Où le sexe pudique impudiquement flotte,
Où les hommes sans foy, la mer sans nuls poissons,
Font agir sourdement leurs plus mortels poisons ;
Où l'on voit que la terre est sans bois et sans herbe,
Où s'élève en un mot cette ville superbe
Qui d'un riche ornement fait voir dans ses vergers
Les palmes, les jasmins et les verds orangers.
Congiasio fut le nom de cet ouvrier habile
Dont le pinceau fécond ne fut jamais débile :
J'ay veu de grands palais qu'il peignit des deux mains
Sans faire les cartons, traçant tous les dessins
De l'ante du pinceau, et presque sans estude
Son pinceau paroissoit voler de promptitude.
L'Escurial de luy tient les corps renversez,
Bisarres, furieux, l'un sur l'autre entassez,
Luy qui dans ce caprice espouvantable et sombre
Fait un grand pelotton de figures sans nombre
Et parce qu'il n'y fut que deux ou trois matins
On dit que ce travail fut fait par les Lutins.

(*La Peinture parlante,* p. 7.)

Le lecteur se rappellera le nom de cet « Horace de Ferrari, Chevalier de Saint-Michel, » que Pader nous a déjà dit « avoir connu auprès de Son Altesse de Mourgue (1). » L'Abecedario d'Orlandi raconte, d'après Soprani (fol. 219), que « Orazio Ferrari de Voltri, Genois, était neveu et élève de Gio. Andrea Ansaldi, qui lui fit faire, dans le dessin et dans le coloris, de si rapides progrès, qu'Orazio le vit bientôt passé maître. Favorisé par plusieurs importants personnages et particulièrement par le prince de Monaco, il vécut quelques temps à la cour de ce souverain et en raporta, outre une bonne somme d'apointements, l'honneur d'être nommé Chevalier. Retourné dans sa patrie, il ne

(1) « Monaco ou Mourgues, petite principauté d'Italie entre Nice et les États de Gênes, est composé de 3 petites places Monaco, Roccabruna et Menton... Cette principauté, sous la protection de la France, appartient à la maison de Grimaldi. Les Provençaux appellent la ville de Monaco *Morgues* à cause de l'allusion qu'il y a du nom de cette ville avec le nom de Morgues, qui signifie moine en leur langue. » (Moreri.)

tarda pas à y être atteint du mal contagieux de 1657, et mourut avec toute sa famille, dans laquelle on comptait Gio. Andrea son fils, qui, à l'age de douze ans, dessina très habilement et peignit un portrait qui se conserve dans la Bibliothèque Aprosienne de Ventimiglia. » J'ai idée que l'espoir d'obtenir du prince le même titre de noblesse qu'Orazio Ferrari, n'a pas été pour rien dans l'attachement qu'eut pour notre Toulousain, la cour de Monaco, et certes jamais cordon n'eût été porté plus fièrement dans toute la Gascogne que celui du chevalier Hilaire de Pader!

Les relations de Pader avec Son Altesse Honoré II sont postérieures à 1649, puisque, dans les divers frontispices et avant-propos de la traduction de Lomasse, où Pader décline complaisamment ses titres, il n'est question que du prince de Savoie, et pas un mot de Monaco; d'autre part, elles sont antérieures à 1654. « Il y a peu de jours que je receus un pacquet que vous m'avez envoyé de Monaco, » lui écrit le Poussin au mois de janvier de cette année-là; je crois même qu'il faudrait en reporter la date bien avant 1653, puisque le second titre de la *Peinture parlante* fixe l'impression du livre à cette année 1653, et que l'*Explication des mots,* à laquelle renvoie la première page du poëme, parle comme nous venons de le dire, des fresques, déjà vues par lui du Cangiago au palais de Monaco, et, en un autre endroit, de l'itinéraire que suivait sans doute, d'habitude, notre artiste pour se rendre de Toulouse dans les États de Grimaldi. Dans la note où il cherche, avec sa subtilité ordinaire, à établir les *deux façons* d'être et la filiation des deux sens du mot *dessein :* « J'ay faict dessein de me rendre auprès de Monseigneur le Prince de Monaco, pour avoir l'honneur de servir Cet Altesse : voylà le dessein idéal en blot, les parties duquel sont, que je passeray à Arles, à Marseille, de là, par une pieuse curiosité à la Saincte Baume, etc. Néantmoins il se pourra faire que divers accidents m'obligeront de prendre une autre route, qui sera plus incommode (ce sont les estropiements desquels nous parlerons). Si j'arrive à Monaco, le dessein sera achevé, quoyqu'imparfaictement, eu esgard à ce que je me l'estois proposé... » Les voyages de Pader à Monaco durent être fréquents; il y était venu avant l'impression de la *Peinture parlante* à Toulouse en 1653; il y était à la fin de 1653 et envoyait de là au Poussin, à Rome, un exemplaire de son poëme; dans « l'apologie » du

célèbre tableau du Déluge que Pader a peint pour la chapelle des Pénitents noirs de Toulouse; apologie imprimée je ne sais en quelle année, mais certainement avant 1659, Pader dit à ses compatriotes : « ... Je voy plus de deffauts dans mes ouvrages que les autres ny en trouvent, bien que ce ne soit pas aux memes endroits; ce qui me rend parfois mélancolique et m'a fait chercher la solitude jusques sur les rochers de Monaco, ayant mené une vie aussi retirée dans le palais de ce Prince, que dans ma propre maison, d'où je ne sors jamais que par contrainte : ce grand attachement et cette vie retirée proviennent de la connoissance que j'ay des imperfections de mon pinceau et des difficultés qu'il y a d'achever un ouvrage... » *Le Songe énigmatique sur la Peinture universelle,* imprimé à Toulouse, en 1658, semblerait avoir été composé à Monaco, du moins c'est à Monaco que Pader a fixé la scène de sa vision mystique; aussi dans la galerie des portraits n'a-t-il eu garde d'oublier ses protecteurs : à la suite des rois, pontifes et cardinaux « qui aimèrent et protégèrent les peintres, le vieillard me fit remarquer, parmi un grand nombre de Heroïnes, la Reine Marie de Médicis, la Reine Régente, la Reine d'Angleterre, Madame Royalle de Savoie, l'illustre Cristine Reine de Suède, Madame de Rohan, Mademoiselle, Mademoiselle de Guise, *Madame la Duchesse de Valentinois,* Virginie Duchesse d'Urbin, et la Marquise de Pescara qui fit grande estime du Buonarrote et luy rendit plusieurs visites. Ces femmes fortes estoient suivies d'autres illustres protecteurs, où je reconnus bien tost après une longue suite de grands ducs de Toscane et autres princes étrangers, nommement des Alemans, et Holandois; les derniers Ducs de Savoye, le Duc de Lorraine, *Honoré Prince de Mourgue*, Monsieur le Chancelier, Monsieur de Sernient Surintendant, Monsieur le Duc de Richelieu, Monsieur de l'Esdiguieres, Monsieur le Vicomte d'Arpajon, Monsieur le Marquis de Sourdis, Monsieur le Marquis du Ris, Monsieur de Foucquet Surintendant, Monsieur le Grand Maistre, Monsieur de Heinselin, Monsieur de la Vrillere, Secrétaire d'Estat; les illustres protecteurs estoient précédez de Monsieur de Noïers (1) et suivis de Marc Vulson, Baron de la Colombière (p. 33-34). » — J'ai déjà

(1) Il y a dans ces lignes, et dans les deux pages qui les précèdent et les suivent, un appendice de dix volumes aux *Amateurs français* de M. J. Dumesnil.

rapporté ailleurs (*Peintres provinciaux*, tom. III, p. 108) le réveil inattendu du *Songe énigmatique :* « ... Je donnay ordre, dit Neptune, aux Dieux marins qui relevent de mon Empire, qu'on fit porter les statues (naufragés) dans la grande sale, où elles sont placées maintenant, et les vases de cristal, d'or, d'argent et de porcelaine dans ma grande galerie de curiosités ; et les Peintures dans la sale où je m'en vay vous conduire. En disant ces mots, il se mit devant et voyant que je faisois difficulté de le suivre, n'estant pas encore bien rassuré de mes premières allarmes, il me fit voir ma première conductrice, qui me traitant un peu plus familièrement qu'auparavant, me prist par la main, et Neptune qui nous précédoit estant arrivé devant la porte de la salle de Peintures, y donna pour la faire ouvrir, trois coups de son Trident : à ce grand bruit mon songe se dissipa ; et je vis que le soleil estoit déjà bien haut, et qu'effectivement le bruit estoit véritable ; un valet de pied de Monseigneur le Prince de Monaco, ayant heurté au mesme temps à la porte de ma chambre pour me dire que Son Altesse me voulait honorer de sa présence l'après disnée, pour me voir travailler au Saint Sebastien qui est maintenant placé dans son Palais au quartier du Roy. » On doit présumer que Pader conserva la faveur du prince de Monaco jusqu'à la mort de ce potentat en 1662 ; rien ne témoigne qu'il ait joui des mêmes priviléges à la cour de son petit-fils le prince Louis Grimaldi, né en 1642, mort en 1701.

Mon ami Alfred Darcel m'a signalé dernièrement, comme se trouvant à Rouen, un tableau daté et signé du monogramme bien connu d'*Hilaire Pader : HP. P. P. Tolo S*t 1657 ; cette peinture, dans laquelle Darcel avait cru d'abord, avant de lire la signature provinciale, reconnaître le caractère de l'école espagnole, lui avait paru représenter un Christ enseignant ; son possesseur y voyait « un Moyse à riche et riantes couleurs ; » c'est une figure seule et debout, une sorte de bon pasteur sans brebis. Le tableau de Pader aurait, dit-on, décoré de temps immémorial le château des Essarts, canton de Grand'Couronne, en compagnie d'une *Sainte Famille,* qu'on attribuerait, sans preuve, au même maître. Mais comment un ouvrage de Pader est-il depuis si longtemps venu en Normandie, Grand'Couronne n'étant pas précisément sur la route de Toulouse à Monaco ? Faut-il croire que quelque famille gasconne l'a apporté, par héritage, de Toulouse dans notre

province? ou bien ne nous serait-il pas arrivé tout droit de Monaco par les Matignon?

Le Père Anselme vous dira que Louise Hippolyte Grimaldi, duchesse de Valentinois, fille d'Antoine Grimaldi (1), prince de Monaco, née en 1697, épousa, en 1725, Jacques-François Léonor d'Estouteville, comte de Thorigny, baron de Saint-Lô, seigneur de Hambie, etc., pourvu en 1713, par la démission de son père, de la charge de lieutenant général de la province de Normandie et des gouvernements des villes et châteaux de Cherbourg, de Granville, de Saint-Lô et de l'Ile de Chaussey; en faveur de son mariage avec Louise-Hippolyte Grimaldi, duchesse de Valentinois, le roi Louis XIV lui accorda un brevet à Marly, le 24 juillet 1715, portant nouvelle création du duché de Valentinois en pairie, et, comme le prince Antoine n'avait point d'enfant mâle, l'union se fit à la charge par M. de Matignon, comte de Thorigny, de prendre le titre de duc de Valentinois avec les armes de Grimaldi sans pouvoir, ni lui ni ses descendants, ajouter aucun autre nom à celui de Grimaldi ni écarteler d'autres armes. Et c'est ainsi que ce joli petit État de Monaco, un des plus délicieux paradis qu'échauffe amoureusement le soleil italien, et que la France, sa protectrice avouée depuis deux siècles, a laissé naguère si brutalement démembrer par les soldats savoyards, vint chercher des princes et un sang nouveau dans le même coin de gentilhommerie normande, qui avait envoyé jadis des rois à Naples et à la Sicile et des ducs à Antioche. Les Matignon n'étaient point, d'ailleurs, indignes d'être princes d'Italie et de protéger des Pader : n'avaient-ils pas fait au xviie siècle décorer une galerie de leur château de Thorigny par l'habile Claude Vignon, qui y avait représenté, en douze grands tableaux, l'histoire de leur maison illustre? Le marquis de Matignon ne fit-il pas peindre, par Boullongne le père, plusieurs plafonds de son hôtel au faubourg Saint-Germain? et, au xviiie siècle, l'évêque de Constance, Léonor de Matignon, n'entreprit-il pas dans sa cathédrale des travaux qu'il jugeait magnifiques et n'appela-t-il

(1) Ce dernier vrai Grimaldi avait conservé le goût héréditaire : « Après la mort de Louis van Loo son père, Jean Baptiste van Loo se rendit auprès du prince de Monaco; il peignit les princesses de Monaco, et se rendit ensuite, en 1712, à Gênes et à Turin, où il était appelé par Victor-Amédée, duc de Savoie. » (*Artistes français à l'étranger*, par L. Dussieux, p. 373.)

pas pour les exécuter Antoine du Parc, un sculpteur de Marseille, à quelques lieues de Monaco. En 1777, d'après l'*Almanach des Artistes,* « le cabinet du prince de Monaco était estimé l'un des plus considérables de Paris ; le prince y possédait une collection de tableaux des grands maîtres et de très-beaux marbres et bronzes antiques. » Enfin, Monaco ne devait-il pas, sous cette dynastie normande, donner naissance à Bosio, le sculpteur favori des impératrices et des reines? J'aime donc à me figurer, lecteur, laissez-moi mon illusion, les Matignon apportant fièrement en Normandie, dont ils étaient lieutenants généraux, le tableau de Pader qui nous occupe, comme échantillon des chefs-d'œuvre d'art qui encombrent les palais de leur souveraineté d'Italie.

Ph. de Chennevières.

(La suite prochainement.)

L'OEUVRE GRAVÉ DE REMBRANDT.

ÉTATS NON DÉCRITS.

(COLLECTION D'ARENBERG.)

Il n'est aucun maître, sans exception, de la grande famille des peintres-graveurs de l'école hollandaise du XVIIe siècle, qui, abstraction faite du génie, soit aussi curieux, intéressant et instructif à étudier que Rembrandt dans ses eaux-fortes. Bien que quelques-unes des pièces de son œuvre incomparable soient des productions de premier jet restées dans leur état natif, il s'en trouve d'autres, en nombre bien plus grand, qui, à plusieurs reprises, ont été retouchées et retravaillées quasi entièrement par l'artiste même, et de celles-ci maintes et maintes épreuves à variantes n'ont guère été décrites. Pour aucuns, nous le savons, ce semble être néanmoins chose futile, sinon risible, que d'énumérer ces variantes ou *états*, de s'en rendre compte et d'y tenir quelque peu? C'est là, du reste, une manière de voir qui ne nous doit guère surprendre; n'en comprenant presque jamais ni l'utilité ni l'importance, ils doivent, naturellement et de très-bonne foi, percevoir ainsi la chose. Cependant, nous devons le dire, juger de la sorte, c'est commettre une méprise des plus grandes, et c'est errer énormément que de se guider d'après une pareille opinion. Car n'est-il pas de la plus haute importance, pour le choix des épreuves, de connaître intimement et de constater avec soin et jusque dans ses moindres détails les diverses modifications que les planches ont essuyées successivement depuis leur naissance jusqu'au moment où elles cessent de compter? et de savoir, en outre, quelle est la toute dernière retouche ou le dernier changement que l'on puisse avec pleine certitude attribuer au maître? A une telle question la réponse ne peut être douteuse, elle est affirmative! Donc, connaître à fond *tous les états* de l'œuvre de l'artiste est non-seulement chose indispensable et d'importance majeure pour l'amateur d'estampes, mais est encore chose d'utilité pécuniaire, puisque cette connaissance donne à

qui la possède un moyen infaillible de pouvoir distinguer les épreuves qui datent du temps même de Rembrandt, de celles qui proviennent des divers tirages faits postérieurement à la mort du peintre; et parmi ces dernières s'en trouve-t-il encore qui valent mieux les unes que les autres, selon leur ancienneté. Ce n'est point non plus, comme on pourrait le supposer, ni une manie vaine ni une superfluité que d'énumérer ces épreuves d'*états* différents et de les décrire; car, comment serait-il possible sans l'aide d'une fidèle description, et ne possédant pas, au préalable, les notions requises à ce sujet, de savoir discerner avec quelque certitude de succès les différences qui peuvent exister entre une épreuve ancienne et une qui ne l'est guère? surtout en les supposant imprimées toutes deux sur du papier de qualité identique. D'ailleurs, à défaut de la question d'art, laquelle néanmoins doit toujours primer, il en est une encore qui n'est certes pas tout à fait à dédaigner ici : c'est la question d'argent, puisque les différences de prix d'une épreuve et d'une autre épreuve, provenant toutes deux d'une même planche, mais d'*états* différents, peuvent, en certaines occurrences, varier depuis la plus modique somme jusqu'à des valeurs très-importantes. Et puis, étudier sous toutes ses faces les divers travaux du maître, n'est-ce point assister, en quelque sorte, à la création de son œuvre, aux opérations diverses de sa pointe et de son burin, et voir se produire comme par enchantement, sous sa main savante, les transformations infinies que son génie savait faire subir à sa pensée primordiale! Quelles vives et pures jouissances éprouverait l'appréciateur enthousiaste de ce sublime prodige d'un autre siècle, s'il lui était donné de parcourir du regard un de ses œuvres au grand complet, comprenant toutes les épreuves différentes, et d'ainsi pouvoir s'identifier au travail latent du magique opérateur, et voir se succéder les curieuses métamorphoses d'une même et, tout à la fois, multiple planche! Un jour viendra, espérons-le, où l'amateur d'élite pourra se donner une fête pareille soit à Londres, à Paris, ou à Amsterdam!

Dès le commencement de ce siècle, un très-grand nombre d'*états* de l'œuvre de Rembrandt ont été décrits, par Bartsch d'abord, ensuite par Claussin, avec des additions, puis successivement, par d'autres iconographes, jusqu'en ces derniers temps; les bons catalogues d'estampes ont également mentionné

quelquels *états* inconnus. Dans l'œuvre du maître, si admirablement reproduit par la photographie et édité par Gide et J. Baudry, à Paris, l'ancien directeur des Beaux-Arts, Charles Blanc, tout en donnant la liste des *états* déjà cités par Bartsch, Claussin et Wilson, en ajoute d'autres encore restés inédits. — H. A. Klinkhamer a fait connaître dans cette *Revue,* en mars 1857, les *états* non décrits de l'œuvre si remarquable que possède le Musée d'Amsterdam, dont il est un des conservateurs.—A notre tour, nous venons inscrire dans ce *Recueil* quelques *états* non encore édités, espérant voir suivre notre exemple par d'autres : car fournir une description de *tous les états* existants de l'œuvre gravé de ce maître ne saurait être le travail d'un seul ni le résultat d'un moment, mais doit procéder nécessairement de la coopération de plusieurs, ainsi que des découvertes successives. Que ceux qui possèdent viennent donc, dans l'intérêt de la science, apporter ce qu'ils auront recueilli çà et là, et, quelque minime que leur puisse paraître la récolte, elle sera toujours utile en augmentant la somme des connaissances déjà acquises, laquelle devra servir un jour à produire une description entière et bien complète de toutes les épreuves composant l'œuvre de ce grand génie.

Les *états* divers que nous mentionnons ici, nous le faisons *de visu* et d'après les épreuves qui toutes appartiennent, à moins d'indication contraire, à l'œuvre du maître faisant partie de la collection d'estampes du prince-duc d'Arenberg.

Portrait de Rembrandt vu de face et riant.
Bartsch, 316. Claussin, 29. Wilson, 29.

Ch. Blanc décrit trois *états* de cette planche ; nous en connaissons quatre. L'*état* non mentionné, qui se trouve dans la collection d'Arenberg, doit venir se placer entre le premier et le second état de Ch. Blanc. La différence consiste uniquement dans le raccord d'une partie du collet pendant sur l'épaule gauche et dans les tailles, formant ombre derrière la figure, lesquelles ont été un peu étendues et viennent toucher l'épaule droite du buste. Cette épreuve provient de la vente Verstolk.

Abraham qui reçoit les trois anges.
B., 29. Cl., 35. W., 36.

On n'indique qu'un seul *état;* il y en a deux cependant : le pre-

mier est celui photographié, lequel se trouve aussi dans la collection d'Arenberg. Le second état se distingue aisément du précédent par quelques petites tailles horizontales, faites à la pointe sèche, le long du montant de la porte, à gauche au bord de l'estampe : c'est une addition du maître. Ces épreuves ont peu ou point de barbes.

Agar renvoyée par Abraham.

B., 30. Cl., 37. W., 37.

De ce charmant morceau point d'indication d'*états* différents. La collection d'Arenberg renferme un second état reconnaissable en ceci : le bouquet d'arbres du fond, entre Abraham et Agar, est recouvert de quelques hachures, de manière que la tête d'Abraham se détache mieux du lointain; sa joue droite, son turban ainsi qu'une partie de sa barbe, ont été retouchés; la légère teinte que projette la coiffure sur la figure d'Agar a quelques travaux en plus, et la partie ombrée, sur son épaule droite, est plus fortement prononcée. Toutes ces additions sont faites à la pointe sèche. Cette épreuve est peu colorée.

La Nativité.

B., 45. Cl., 49.

Il existe deux *états* de ce morcean; le premier est très-brillant de ton et se reconnaît à une partie non mordue par l'acide, au-dessus de l'étable, à droite. Dans le second état, cette place vide a été fermée par des tailles. Les épreuves en sont presque toujours plus ou moins faibles.

La Circoncision.

B., 47. Cl., 51.

Nous connaissons deux *états* de cette pièce; le premier, très-coloré, a, de même que le morceau précédent, au bord supérieur et vers le milieu de la planche, une petite place claire qui n'a point été attaquée par l'eau-forte. Au second état, toujours faible d'épreuves, le défaut de morsure est rempli par un travail à la pointe sèche.

La Circoncision.

B., 51. Cl., 55.

La collection d'Arenberg renferme de cette charmante pièce

une curieuse épreuve, unique peut-être, toute primitive, croyons-nous, et, bien certainement, d'un *état* antérieur à celui décrit comme étant le premier. La composition est très-peu travaillée, et le fond, à gauche, jusqu'au milieu de la planche, est presque entièrement clair, excepté le bord qui porte sur toute son étendue les traces de souillures provenant du cuivre. Derrière la petite fille qui se trouve au second plan, on distingue, quoique vaguement, des figures qui diffèrent sensiblement de celles que nous remarquons sur l'épreuve ordinaire; le montant ou pilier de la voûte, dans le coin, à droite, est à peine indiqué; et l'épaule de l'homme, qui est vu de profil, en arrière du personnage courbé, n'est point indiquée du tout; d'autres parties encore sont inachevées. L'eau-forte a laissé des traces dans la marge, au bas de la planche. Quelques retouches, faites au pinceau, pourraient bien appartenir au maître?

Fuite en Égypte.

B., 56. Cl., 60.

Il est vivement à regretter que M. Ch. Blanc n'ait point jugé à propos, dans sa belle publication de l'œuvre de Rembrandt, d'indiquer les *états* des épreuves photographiées; il aurait par là rendu un service de plus aux amateurs en les mettant à même de pouvoir juger par comparaison. La feuille photographique de la *Fuite en Égypte,* indiquée ci-dessus, semble être prise sur un troisième état? L'épreuve de la collection d'Arenberg est, fort probablement, d'un état intermédiaire entre le premier et le second, décrits par Ch. Blanc : elle est avant les parties éclaircies au grattoir sur les figures et sur le terrain aux pieds de l'âne, et *avant les grandes contre-tailles diagonales* que l'on remarque, dans la photographie, sur le bouquet d'arbres ou rochers, à gauche, au delà duquel on voit le lointain. L'épreuve que nous avons devant les yeux est de la plus merveilleuse beauté! elle nous donne bien l'idée et l'aspect d'une des belles créations de Claude.

Jésus-Christ chassant les vendeurs hors du temple.

B., 69. Cl., 73.

Une particularité des plus intéressantes est à noter à propos de cette composition, laquelle, que nous sachions, n'a pas encore été relevée par les iconographes? Cette particularité consiste en ce

que la figure du Christ est, à peine nous osons l'écrire, une reproduction fidèle d'après le Christ d'une des gravures en bois de Durer, de la petite passion (Bartsch, n° 23). Ceci n'est point une supposition gratuite, mais un fait patent, que d'ailleurs il est facile de vérifier en plaçant les deux estampes en regard l'une de l'autre. Une appropriation aussi étonnante faite par un maître tel que Rembrandt ne nous surprend nullement; car, à notre sens, ce n'est point ici un larcin que commet l'artiste, mais un hommage rendu au génie par un autre génie, bien qu'étant d'un ordre différent. D'ailleurs, tout en reproduisant une des plus belles et des plus nobles figures de Durer, Rembrandt a su se l'approprier à tel point que, ne le sachant pas, nul ne sera tenté d'aller en chercher l'original chez un maître ayant un style diamétralement opposé au sien. Et puis, l'artiste néerlandais a fait ici ce que d'autres grands talents ses devanciers avaient fait : il a pris possession de son bien partout où il le trouvait!

Résurrection de Lazare.

B., 72. Cl., 76.

De cette planche un seul *état* est décrit; néanmoins il y en a deux. La différence qui existe entre le premier et le second état est peu sensible et de prime abord ne se découvre pas; elle consiste en ceci : la ligne inférieure de la main gauche du Christ est inégalement indiquée dans le premier état, ainsi que le tracé de l'annulaire; de plus, le front de Lazare n'a pas encore l'ombre portée produite par le linceul. Ces épreuves sont ordinairement claires et fines.

Au second *état* les petites interruptions de la main étendue du Christ ont été rectifiées, et le linge qui couvre la tête de Lazare projette une ombre légère sur son front, indiquée par des tailles fines et courtes faites à la pointe sèche : ces divers petits travaux appartiennent au maître.

La mort de la Vierge.

B., 99. Cl., 102. W., 104.

L'*état* mentionné par Wilson et contesté par Ch. Blanc n'est point une illusion, il est bien réel et se trouve dans la collection d'Arenberg. Cet état, qui doit se placer entre le second et le troisième de Ch. Blanc, est reconnaissable à de légers travaux de

pointe sèche sur et au bas du pied de la chaise où est assis le personnage qui lit dans un grand livre; on remarque des travaux analogues au bord de l'ombre portée du premier gradin, tout contre la chaise, et aussi le long du côté ombré de la seconde marche : ces additions semblent bien être du maître? En tout cas ces épreuves sont anciennes et sont avant les retouches modernes.

Le paysan avec femme et enfant.
B., 131. Cl., 132.

Deux *états* différents de ce morceau se trouvent dans la collection d'Arenberg. Le premier état est à l'eau-forte pure. Dans le second, les quelques parties d'ombre que l'acide avait peu mordues ont été renforcées; ces travaux sont surtout visibles à la ceinture de l'homme et à son havre-sac, où les tailles de la pointe sèche ont été croisées.

Le joueur de cartes.
B., 136. Cl., 136.

Deux *états* existent de cette planche; le premier qui est à l'eau-forte pure est un peu monotone de ton. Dans le second état la planche est presque entièrement retouchée, surtout dans le fond, le bonnet, les cheveux et toutes les parties ombrées de la face; le nom de Rembrandt, dans ces épreuves, n'est plus guère lisible.

Gueux debout.
B., 163. Cl., 160.

Les premières épreuves de ce joli morceau sont brillantes de ton, et les bords de la planche ont des souillures.

Paysan déguenillé, les mains derrière le dos.
B., 172. Cl., 169. W., 169.

Bien certainement il doit y avoir de cette pièce spirituelle plus de trois *états*. La feuille photographiée paraît être du second état, a en juger d'après certains travaux. Une rare épreuve, d'un état antérieur, se trouve dans la collection d'Arenberg, laquelle nous semble être à l'eau-forte pure. Elle a 76 millimètres en largeur. L'épreuve que nous citons est avant un assez grand

nombre de travaux que nous remarquons dans la photographie, principalement dans les ombres, au haut du bonnet, au bas de l'abdomen, et aux lignes déjà raccordées du bras droit, et dans bien d'autres parties encore. Une autre épreuve, que renferme la même collection, se rapporte quelque peu au troisième état de Ch. Blanc, et mesure encore, en largeur, 66 millimètres; mais la planche est presque entièrement retouchée; les parties éclairées du bras gauche, de l'épaule et de la joue ont disparu sous le travail de la pointe; et les ombres, au bas de la camisole et au haut des cuisses, ont été recouvertes par des contre-tailles. Il est donc fort à présumer que quatre ou cinq *états* existent de ce morceau, si pas davantage.

Vue d'Omval, près d'Amsterdam.

B., 209. Cl., 206. W., 206.

Au lieu d'un, nous distinguons deux *états* de cette planche; la différence de l'un à l'autre état, bien que peu marquante, n'en est pas moins réelle et visible, surtout si nous comparons l'épreuve de la collection d'Arenberg à la photographie, laquelle est prise sur un premier état. Voici en quoi consiste cette différence : le long de la voile dressée d'une des deux chaloupes mâtées que l'on aperçoit au fond, un peu vers la gauche, règne dans le premier état une infime partie toute claire, tandis que dans notre épreuve cette partie est couverte par des tailles très-menues et horizontales; puis le trait qui termine la cheminée d'une des constructions du quai, interrompu dans la photographie, est ici, au contraire, fortement accusé; de plus, le flanc de la seconde barque mâtée, quasi clair dans le premier état, se trouve teinté à la pointe sèche dans le second; quelques autres parties encore ont été légèrement retouchées. Les épreuves de ce second état sont d'un ton uniforme, et les barbes, visibles encore dans les endroits fortement attaqués, forment tache.

Faustus.

B., 270. Cl., 267. W., 272.

Ch. Blanc décrit trois *états* de cette planche, mais nous croyons à l'existence d'un bien plus grand nombre (1). Une

(1) M. le chavalier Camberlyn possède du docteur Faustus, si notre mémoire ne nous fait point défaut, une épreuve toute primitive et quasi au simple trait.

épreuve de la plus merveilleuse beauté, du premier état de Ch. Blanc, se trouve dans la collection d'Arenberg; elle est imprimée sur un papier assez fort et commun, vulgairement nommé papier à sucre. Cette qualité de papier n'est guère belle, mais elle est des plus favorables pour recevoir et happer l'encre d'impression. Le troisième état de Ch. Blanc, que nous avons sous les yeux, ne peut être que l'œuvre d'une main profane?

Homme en cheveux.

B., 289. Cl., 286.

Un seul *état* de ce portrait est décrit; la collection d'Arenberg en renferme deux. Le premier, provenant de la vente Verstolk, est peut-être unique. Cet état est presque à l'eau-forte pure : on n'y voit pas encore la boucle de cheveux qui tombe sur l'épaule droite du personnage, ni la petite mèche de la barbe qui, dans l'état suivant, se trouve entre la moustache droite et la chevelure. Cette épreuve est fine d'impression et très-colorée.

Le second *état* se distingue du premier par l'addition de la boucle et de la mèche de cheveux, et en outre il est retravaillé en maints endroits, principalement dans les ombres de la chevelure. L'épreuve, quoique d'un ton assez puissant, manque cependant de transparence et de légèreté.

Nous avons vu, naguère, une épreuve de ce morceau portant l'adresse d'un éditeur, mais dont nous ne nous rappelons pas le nom : ce serait donc un troisième *état* à noter?

Tête d'homme de face.

B., 304. Cl., 300.

Claussin décrit quatre *états* différents de cette jolie tête; nous pouvons en ajouter un autre, provenant de la vente Verstolk, lequel doit se classer entre le troisième et le quatrième : la joue dans l'ombre, l'habit sur l'épaule droite, la fourrure, ainsi que la muraille, sont avant les divers travaux au burin que l'on remarque dans le quatrième état décrit. L'état que nous indiquons est peut-être le plus parfait de tous, tant pour le travail que pour l'effet.

CH. DE BROU.

CATALOGUE DE L'OEUVRE

DE

CUVILLIÉS PÈRE ET FILS.

(SUITE ET FIN) (1).

CATALOGUE DES OEUVRES DE CUVILLIÉS FILS,

PUBLIÉS DE 1769 A 1773.

74. *École d'architecture bavaroise.* — Frontispice servant d'introduction au Vignole bavarois. Cette pièce, en hauteur, représente l'Histoire sous la figure d'une reine assise sur des nuages ; elle regarde le portrait du fondateur de l'École, qui est dans un médaillon que tiennent deux renommées ; au fond, un temple à la Gloire ; au bas, le Temps enchaîné par des guirlandes de fleurs que tiennent des Amours. — *Maag sculp.*

H. 190 m. L. 150 m.

75. *Manière d'apprendre à dessiner* (en haut). — Suite de quatre planches en hauteur, représentant, sous divers aspects, un temple décoré de colonnes et de statues. — La 1re planche donne le plan, ou ichonographie ; la 2e l'élévation, ou orthographie ; la 3e la coupe, ou sciographie ; la 4e la perspective, ou scénographie. — *Cuvilliés inv. — J. Kaltner sculpt.*

H. 200 m. L. 150 m.

76. *Différentes études d'Architecture* (en haut). — Suite de dix planches en hauteur. — La 1re donne quatorze motifs de corniches, vases, rinceaux, etc. ; la 2e l'arc des lions à Vérone, cinq motifs différents ; la 3e le chapiteau François et le composé ; la 4e les profils de divers auteurs représentés par vingt-trois motifs différents ; la 5e des moulures et de la manière de les tracer ; la 6e des moulures et de leurs distinctions, représentées par trente-huit motifs différents ; la 7e des moulures éloignées de la vue, représentées par deux exemples pris à Saint-Pierre de Rome ; la 8e le dessin d'un ancien profil trouvé à Albane ; la 9e la disposition des colonnes et pilastres ; la 10e la diminution des colonnes d'après la méthode de Vignole ; la 11e d'après celle de Scamozzi ; la 12e une nouvelle méthode d'après l'auteur ; la 13e la diminution des pilastres et le moyen

(1) Voir la livraison de février.

de tracer les cannelures ; la 14e la manière de tracer les cannelures ioniques et corinthiennes ; la 15e de la proportion des colonnes, représentées par les cinq ordres avec leurs cottes ; la 16e de la proportion des piédestaux ; la 17e des profils des ordres, représentant les profils cottés des piédestaux des cinq ordres ; la 18e des ordres modernes, exécutés en Bavière, ordre François, de la composition de Sébastien Leclerc. — *Cuvilliés inv. — Kaltner sculp.*

H. 200 m. L. 155 m.

77. *Ordre toscan* (en haut). — Suite de vingt-quatre planches en hauteur donnant divers motifs de cet ordre. — La 1re planche représente le piédestal ; la 2e l'entablement et son chapiteau ; la 3e l'entre-colonnement ; la 4e le portique ; la 5e le portique avec colonnes rustiques ; la 6e deux niches avec statues et un tombeau surmonté d'une urne ; la 7e plan d'une loge de franc-maçon en forme de truelle ; la 8e façade d'une prison en toscan rustique ; la 9e vue intérieure d'une prison ; la 10e la vue perspective d'une autre prison ; la 11e le plan d'un corps de garde isolé au milieu d'une place publique ; la 12e l'élévation de la façade de ce corps de garde ; la 13e plan et élévation d'une grotte avec fontaines jaillissantes ; la 14e fontaines rustiques au milieu d'un parc entouré d'une colonnade toscane ; la 15e le plan à rez-de-chaussée du projet de la Solitude du Falley ; la 16e l'élévation de la Solitude côté du parc ; la 17e la vue à vol d'oiseau du château de la Solitude et autres environs du Falley ; la 18e projet d'un marché aux poissons, aux herbes et à la volaille ; la 19e l'élévation de ce marché ; la 20e plan de trois projets d'église d'après Neufforge ; la 21e projet d'une chapelle sépulcrale, le plan des souterrains, celui des combles et la coupe de la chapelle suivant A B ; la 22e le plan à rez-de-chaussée de ladite chapelle et son élévation ; la 23e le plan d'un projet d'église pour Montreuil, près de Versailles ; la 24e l'élévation du portail, une coupe sur la largeur et une sur la longueur de ladite église. — *Cuvilliés inv. — Kaltner sculp.*

H. 200 m. L. 160 m.

78. *Ordre dorique* (en haut). — Suite de vingt-quatre planches en hauteur relatives à cet ordre. — La 1re donne le piédestal et l'archivolte ; la 2e divers détails de bases ; la 3e l'entablement avec modules ; la 4e l'entablement avec denticules ; la 5e les détails des deux entablements ; la 6e les plafonds des deux entablements ; la 7e parallèle d'entablement avec les exemples des théâtres de Marcellus, à Rome, et celui de Thésée, à Athènes ; la 8e le plan et l'élévation de l'entre-colonnement ; la 9e le plan et élévation du portique ; la 10e plan par masses d'un château, ses issues et ses dépendances ; la 11e plan du rez-de-chaussée dudit château ; la 12e plan du premier étage dudit château ; la 13e plan général d'un château et ses dépendances ; la 14e plan du rez-de-chaussée ; la 15e plan des souterrains et du premier étage ; la 16e coupe et élévation dudit château et des bâtiments qui y aboutissent ; la 17e plan et profil à rez-de-chaussée

de la porte de Neuhaus, traitée en forme d'arc de triomphe; la 18e élévation de la façade et celle de la porte de Sendling, du côté de la ville; la 19e élévation de la porte de Neuhaus, côté de la ville; la 20e élévation d'une porte de ville surmontée d'un grand cartouche soutenu par deux renommées assise sur des drapeaux; la 21e élévation de la porte de l'Iser, côté de la ville, à l'extrémité de la rue du Thal; la 22e élévation d'une fontaine en forme de temple, surmonté d'un dôme, au milieu une grande vasque soutenue par trois hommes, aux angles des dieux marins appuyés sur des urnes; la 23e plan et élévation d'une fontaine ou château d'eau, située au fond d'une place publique: la 24e coupe de l'église paroissiale de Saint-Brice, à Munich. — *De Cuvilliés fils inv. — Mittermair sculp.*

H. 200 m. L. 150 m.

79. *Ordre jonique* (en haut). — Suite de vingt-quatre planches en hauteur relatives à cet ordre. — La 1re donne le piédestal et l'archivolte; la 2e les volutes d'après Vitruve et Vignole; la 3e les volutes d'après Desgodets; la 4e les volutes de Goldam et celles de l'auteur; la 5e plan et élévation du chapiteau vu d'angle; la 6e plan, élévation et trait de la volute; la 7e face du chapiteau; la 8e coupe et élévation du chapiteau du pilastre; la 9e entablement antique; la 10e entablement moderne; la 11e détails des deux entablements; la 12e détails des plafonds; la 13e entre-colonnement; la 14e plan et élévation du portique; la 15e plan, coupe et élévation de deux croisées ioniques; la 16e plan d'une fontaine isolée au milieu d'une place publique; la 17e élévation de cette fontaine, derrière laquelle on voit un palais en style ionique; la 18e plan et élévation de la fermeture d'un hôtel et des murs de clôture; la 19e plan d'un projet de pavillon à bâtir dans un jardin, pour se mettre à l'abri du mauvais temps; la 20e coupe et élévation du pavillon; la 21e plan, coupe et élévation d'un projet pour un bâtiment situé entre deux jardins de différents niveaux; la 22e projet d'une fontaine, élevée sur des rochers, surmontée d'un temple avec une niche dans laquelle est une statue, et terminée en obélisque; la 23e plan à rez-de-chaussée de l'église de Zelle, exécutée sur les dessins de l'auteur; la 24e coupe et élévation de ladite église. — *Cuvilliés inv. — Funck sculp.*

H. 200 m. L. 150 m.

80. *Ordre corinthien.* — Suite de dix-huit planches en hauteur relatives à cet ordre. — La 1re planche donne le piédestal, sa base et archivoltes; la 2e détails du chapiteau, des volutes et des feuilles; la 3e le plan, élévation du chapiteau vu d'angle, la tigette des caulicoles; la 4e plafond de l'entablement, les grandes et les petites feuilles du chapiteau; la 5e plan, coupe et élévation du chapiteau du pilastre; la 6e entablement et chapiteau de la colonne; la 7e l'entre-colonnement; la 8e le portique; la 9e plan, coupe et élévation du développement des croisées corinthiennes; la 10e coupe d'un grand salon en voûte sphérique; la 11e plan d'un temple en treillage; la 12e l'élévation de ce temple; la 13e élévation d'un projet

d'arc de triomphe ; cet arc, percé de trois ouvertures, décoré de colonnes corinthiennes, est surmonté de trophées d'armes, de lions, et d'une renommée au pied de laquelle sont groupés des Amours ; la 14e plan d'un projet d'église pour les dames religieuses italiennes, située rue de la Croix ; la 15e coupe sur la longueur de cette église ; la 16e élévation de la façade ; la 17e plan à rez-de-chaussée et à la hauteur des tribunes d'un projet d'église paroissiale, conçu sans bas-côtés pour que les fidèles puissent apercevoir l'office divin, n'importe à quel endroit ils se trouvent placés ; la 18e élévation de la façade de cette église. — *De Cuvilliés fils inv. — Kaltner sculp.*

H. 200 m. L. 150 m.

81. *Ordre composite.* — Suite de douze planches en hauteur concernant cet ordre.—La 1re planche donne le piédestal, le plan des cannelures ; la 2e détails du chapiteau et volutes vues de divers côtés ; la 3e plan, coupe et élévation du chapiteau et de sa tigette ; la 4e détails du plafond et feuilles de persil du chapiteau ; la 5e plan, coupe et élévation du chapiteau du pilastre ; la 6e entablement et son chapiteau ; la 7e entre-colonnement ; la 8e du portique ; la 9e du développement et détails des croisées ; la 10e élévation du maître-autel de l'église du Saint-Esprit ; la 11e de niches exécutées dans le jardin de *** ; la 12e plan du bain impérial, exécuté proche de Bude, en Hongrie, avec la coupe et élévation de ce monument. — *Cuvilliés fils inv. — Kaltner sculp.*

H. 215 m. L. 160 m.

82. *Ordre persique et cariatides.* — Suite de six planches en largeur. — La 1re planche donne le défaut de traiter ensemble un ordre et des figures humaines et du moyen d'y remédier ; la 2e huit groupes de diverses cariatides ; la 3e un homme et une femme soutenant un fronton ; la 4e deux groupes d'hommes supportant des socles ; on lit dans le haut : ORDRE PERSIQUE. — Deux femmes soutenant un entablement ; dans le haut : ORDRE CARIATIDE ; la 6e dans un angle rentrant, deux hommes soutiennent un fronton ; la 6e deux hommes sur un socle supportant un entablement ; celui de droite est appuyé sur un genou, l'autre soutient l'angle du monument de ses deux mains. — *De Cuvilliés fils inv. — Kaltner sculp.*

H. 150 m. L. 200 m.

83. *Dessins de thermes.* — Une planche en hauteur, représentant un piédestal à trois pans, et sur chacun desdits une cariatide supporte la saillie d'un entablement ; le bas des cariatides est terminé en console. — *De Cuvilliés fils inv. — Hartwagner sculp.*

H. 210 m. L. 150 m.

84. *Niches dans les deux genres gothiques.* — Deux pièces en hauteur. — La 1re gothique, ancien et moderne ; la 2e niches dans le goût chinois. — *Cuvilliés fils inv. et sculp.*

H. 205 m. L. 160 m.

85. *Recueil de diverses pièces d'amortissement*, inventées et dessinées par F. de Cuvilliés fils, en 1771, et gravées par lui. — Suite de trois planches. — La 1re en hauteur représente un dôme antique surmonté d'une statue de Diane.

H. 275 m. L. 175 m.

La 2e et la 3e sont en largeur, et représentent plusieurs motifs sur chaque planche de terminaison de dôme.

H. 240 m. L. 310 m.

86. *Essai de balustres*, — Suite de deux planches en largeur, donnant sur chaque feuille quatre sujets différents, avec des renvois sur le côté de l'estampe, inventés et gravés par M. de Cuvilliés, capitaine au corps du génie et architecte de S. A. S. E. de Bavière. — *De Cuvilliés inv. et sculp.*

H. 115 m. L. 215 m.

87. *Recueil de poêles*, de l'invention du sieur de Cuvilliés fils, premier architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Trois planches de diverses grandeurs.—Une planche donnant deux sujets dans le haut : poêles à exécuter à l'hôtel de ***, gravée par Cuvilliés fils.

H. 200 m. L. 145 m.

Une autre planche, marquée de la lettre T, représente deux sujets : un dans le goût antique et l'autre dans le goût pittoresque ; tous deux exécutés dans un des châteaux de S. E. M. le comte de Baumgarten ; la 3e planche donne trois sujets différents, exécutés dans le même château et décrits par des renvois sur le côté, gravée par J. Kaltner, élève de Cuvilliés fils, et âgé de douze ans en 1770.

H. 250 m. L. 370 m.

88. *Dessins de vases*, nouvellement inventés par F. de Cuvilliés fils, ingénieur et architecte de S. A. S. E. de Bavière. — Suite de six pièces. — Les deux premières sont en largeur ayant trois sujets sur chaque planche, gravées par Cuvilliés fils.

Une de H. 190 m. L. 320 m. — Uune de H. 260 m. L. 380 m.

Deux autres en hauteur. — Une est l'étude d'un piédestal surmonté d'un vase propre à être placé entre des allées d'arbres ou un bosquet. — *Maag sculp.*

H. 340 m. L. 205 m.

L'autre est un vase sur un piédestal, placé dans une niche en treillage, gravé par Maag, en 1770.

H. 340 m. L. 240 m.

Les deux autres planches sont deux grands vases en hauteur dans le goût antique, gravées par J. Kaltner.

H. 370 m. L. 240 m.

89. *Différents dessins de vases*, suivant le caractère solide, moyen et délicat. — Suite de quatre pièces en largeur, donnant ensemble cent

cinq motifs différents de vases. — *De Cuvilliés inv.* — *J. Kaltner sculp.*
H. 160 m. L. 200 m.

90. *Trophées propres à divers usages.*—Suite de six pièces en hauteur, donnant des exemples applicables à des portes de ville, maison de chasse, maison champêtre, ermitage. — *De Cuvilliés fils inv.* — *J. Kaltner sculp.*
H. 200 m. L. 100 m.

91. *Jeux d'enfants.* — Suite de trois pièces en hauteur, représentant des enfants jouant à des exercices militaires, dessinés par M. de Cuvilliés, capitaine, et gravé par Maag.
H. 210 m. L. 110 m.

92. *Groupes d'enfants pour les jardins.* — Deux projets sur la même planche en largeur, l'un avec des attributs de guerre, l'autre avec des instruments de chasse et de pêche; ces groupes sont mêlés d'enfants dans diverses attitudes. — *De Cuvilliés fils inv. et sculp.*
H. 150 m. L. 210 m.

93. *Groupes d'enfants*, exécutés à Nymphenbourg et à Schleishaim, en 1770. — Suite de six pièces en hauteur, inventées et dessinées par de Cuvilliés fils et gravées par Hartwagner.
H. 220 m. L. 150.

94. *Essai de divers monuments propres à divers usages.*—Suite de douze planches en largeur, représentant des tombeaux, des fontaines, etc., dont plusieurs sujets sur la même planche; la première, qui sert de frontispice, annonce que ces esquisses de monuments paraîtront de trois en trois mois; inventées et gravées par M. de Cuvilliés fils, capitaine au corps du génie de S. A. S. E. de Bavière.

95. *Projets de monuments propres à divers usages.* — Suite de douze planches en largeur, représentant des fontaines, tombeaux, amortissements, plusieurs sujets sur la même planche. — *Cuvilliés fils inv.* — *Funckh sculp.*
H. 150 m. L. 200 m.

96. *Vues perspectives de différents monuments* (en haut). — Suite de douze pièces en largeur, représentant divers monuments en ruine, d'anciens temples, tombeaux, arcs de triomphe; vues perspective d'intérieur de palais et d'édifices publics. — *De Cuvilliés fils inv. Mittemaïr sculp.*
H. 150 m. L. 200 m.

97. *Recueil de divers monuments.* — Suite de douze planches en largeur, représentant des vues de palais, galeries, portiques, places publiques, temples, arcs de triomphe, d'ordonnance dorique, ionique et corinthienne. — *De Cuvilliés fils inv. Kaltner sculp.*
H. 160 m. L. 210.

98. *Recueil de fontaines publiques.* — Suite de douze planches en largeur. Ces planches représentent différents projets de fontaines jaillissantes pouvant être placées dans des jardins ou des places publiques;

chaque planche représente plusieurs projets. — *De Cuvilliés fils invenit et fecit.*

H. 165 m. L. 225 m.

99. *Projet d'une fontaine*, surmontée d'un obélisque; dans le socle est le chiffre de 1772. — *De Cuvilliés inv. et fecit.*

H. 220 m. L. 105 m.

100. *Études d'une fontaine publique*, inventée par feu Gillus Oppenord. — Planche en largeur, dessinée et gravée par de Cuvilliés fils.

H. 210 m. L. 260 m.

101. *Projets d'esquisses de la fontaine Saint-Jean Népomucène*, projetée pour la place des Jésuites à Munich. — Suite de trois planches en hauteur, donnant trois projets différents pour ce monument. Inventées et gravées par de Cuvilliés fils en 1769.

H. 210 m. L. 150 m.

102. *Projet de fontaine exécuté dans une niche en charmille*, inventé et gravé par M. de Cuvilliés, capitaine au corps du génie de S. A. S. E. de Bavière. — *De Cuvilliés inv. et fecit.*

H. 260 m. L. 160 m.

103. *Recueil de fontaines de la Bavière.* — Suite de six pièces. La 1re dédiée à Son Excellence monseigneur le comte de Haimblausen. — *De Cuvilliés inv. et sculp.* en 1769.

H. 380 m. L. 240 m.

La 2e suite de fontaines publiques à l'usage des architectes, peintres, sculpteurs, dédiée à S. A. S. E. de Bavière, par son très-humble et très-fidèle serviteur de Cuvilliés fils en 1770.

H. 320 m. L. 225 m.

La 3e la fontaine des Quatre Parties du monde, inventée et dessinée par F. de Cuvilliés, capitaine ingénieur, gravée par Maag en 1769.

H. 365 m. L. 230 m.

La 4e donne le projet d'une grande fontaine publique, dédié à Son Excellence le comte d'Haimblausen, chambellan, conseiller intime, président du collége des mines et monnaies, directeur de la fabrique de porcelaine de S. A. S. E. de Bavière, par son très-humble serviteur de Cuvilliés, capitaine et premier architecte au même service. — *De Cuvilliés inv. et sculp.* en 1769.

H. 375 m. L. 240 m.

La 5e représente une grande fontaine publique, vue en perspective, environnée de monuments à arcades dans le goût italien. — *De Cuvilliés inv. et fecit.*

H. 240 m. L. 300 m.

La 6e planche représente des ruines d'architecture; à gauche sur un piédestal un fleuve, couché sur des roseaux, renverse un urne qui jette

de l'eau dans une grande cuve brisée qui est au bas. Inventé et gravé par F. de Cuvilliés fils.

H. 310 m. L. 230 m.

104. *Recueils de ponts anciens et modernes*, inventés et exécutés par divers auteurs. — Suite de douze planches en largeur, représentant des ponts de Palladio, celui que l'empereur Auguste fit construire sur le Tibre, le pont Saint-Ange, celui d'Hispahan, de Prague et plusieurs de l'invention de Cuvilliés. — *De Cuvilliés fils inv. Kaltner sculp.*

H. 160 m. L. 210 m.

105. *Nouveau recueil de ponts modernes.* — Suite de dix-huit planches en longueur, donnant divers projets de ponts couverts, ponts triomphaux, etc. ; dessinées et inventées par Cuvilliés fils, ingénieur capitaine, gravées par Kaltner et Funckh.

H. 160 m.

106. *Esquisses à l'usage des artistes.* — Suite de dix-huit pièces en largeur, représentant des paysages, animaux, histoire de la fable, etc., inventées et gravées par Cuvilliés, capitaine au corps du génie de S. A. S. E. de Bavière. La 1re planche, qui est le frontispice, représente un paysage avec des ruines ; à gauche une fontaine au pied de laquelle deux femmes sont assises ; divers animaux sont couchés près d'elles.

H. 150 m. L. 210 m.

La 2e un paysage avec des ruines ; à droite, un arc de triomphe près duquel sont trois personnages, plus loin un homme à cheval et un à pied.

H. 150 m. L. 210 m.

La 3e un paysage ; à droite, un pavillon, sur le devant un pont que deux personnes traversent, au bas un pêcheur à la ligne.

H. 150 m. L. 215 m.

La 4e les Quatre Ages de la vie ; à gauche, deux vieillards assis contemplant une tête de mort et une fosse ouverte à leurs pieds ; à gauche, trois hommes discutant sur les destinées humaines ; à droite, des enfants jouant entre eux ; au milieu, une fontaine contre laquelle se tiennent un jeune homme et une jeune femme couronnés de fleurs ; l'homme entraîne sa compagne vers le temple de l'Amour que l'on voit au fond.

H. 150 m. L. 230 m.

La 5e l'Olympe, réunion des dieux de la Fable dans diverses attitudes ; dans le haut, à gauche, Jupiter, appuyé sur un aigle, écoute le dieu Mars, qui tient de sa main gauche un bouclier ; derrière lui, Apollon accorde sa lyre ; plus loin, Vénus s'avance vers lui, guidée par l'Amour ; au fond, Diane sur un char traîné par des cerfs ; Mercure, tenant son caducée, s'élance vers la terre ; Saturne, assis sur des nuages, contemple cette scène ; un Amour est assis à ses pieds et joue avec sa faux.

H. 150 m. L. 230 m.

L 6e le principe du dessin ; dans une chambre, éclairée par un flam-

beau placé sur un guéridon, est une jeune fille dessinant sur le mur le portrait de son amant, dont le profil est projeté par la lumière.

H. 200 m. L. 150 m.

La 7e intérieur d'une forêt; un sentier traverse un ravin parsemé de rochers; cette pièce est dédiée à M. de Cuvilliés, directeur des bâtiments, conseiller et premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, par son très-humble et très-respectueux fils. *De Cuvilliés, inv. et sculp.*

H. 180 m. L. 150 m.

La 8e un paysage; un berger couché sur un petit monticule, tenant sa houlette; à droite et à gauche, des moutons.

H. 180 m. L. 150 m.

La 9e Apollon et les neuf Muses; le dieu, au-dessus d'elles, indique à chacune ce qu'elles doivent faire.

H. 225 m. L. 150 m.

La 10e Minerve présidant les arts libéraux; autour d'elle sont groupés la Musique, l'Architecture, la Peinture et la Sculpture; l'Histoire, assise au-dessous, inscrit les progrès de ces arts.

H. 210 m. L. 140 m.

La 11e une Léda au-dessus d'une grotte d'où s'échappe une chute d'eau.

H. 210 m. L. 140 m.

La 12e un atelier de peintre; l'artiste, devant son chevalet, peint une femme nue et reçoit des conseils d'un guerrier placé à côté de lui.

H. 210 m. L. 140 m.

La 13e Pygmalion sur une place publique, revêtu d'habits royaux, sculpte sa statue; à gauche, on le voit à genoux, implorant Vénus d'animer sa Galatée.

H. 220 m. L. 150 m.

La 14e Persée délivrant Andromède; un monstre marin s'avance vers elle pour la dévorer, mais Persée se précipite au-devant de l'animal et le foudroie avec le bouclier de Méduse.

H. 220 m. L. 150 m.

La 15e Diane et Actéon; cette déesse est dans une grotte entourée de ses nymphes; elle punit l'indiscret en le changeant en cerf.

H. 180 m. L. 150 m.

La 16e atelier d'un peintre; l'artiste, assis devant un chevalet, contemple son travail.

H. 180 m. L. 150 m.

La 17e projet de tombeau; un caveau voûté dans lequel on découvre un squelette couché; au-dessus une pyramide entourée de divers groupes d'enfants; au bas d'autres enfants en pleurs soutiennent un médaillon.

H. 170 m. L. 110 m.

La 18e projet d'une fontaine destinée à un jardin; elle est entourée

d'arbres et est composée d'un grand socle que soutiennent deux cerfs couchés ; sur ce socle sont deux chiens lançant de l'eau dans un bassin, entre eux un vase à deux anses. — *De Cuvilliés fils invenit. Hartwagner sculpsit.*

H. 140 m. L. 110 m.

107. *Frontispice*, planche en hauteur, représentant le portrait d'un souverain de Bavière ; dans un médaillon ses armes ; dans un écusson sont au-dessus de lui le Temps et l'Immortalité lui montrant le temple de la Gloire ; au bas sont groupés Minerve et les neuf Muses avec les attributs des arts (en haut), HAEC PATRIS PATRIAE NOS CONSERVANTIS IMAGO EST QUALIS AB AUGUSTO PROMICAT ORE DECOR ITA ETIAM PALLAS SACROS ACCENDIT HONORES ET FAMAM CELEBRAT QUO DECET ORE TUAM. — *De Cuvilliés fils inv. et sculpsit.*

H. 370 m. L. 230 m.

108. *Frontispice*, pièce en largeur ; au fond un grand fronton ; vers le milieu de la construction, un tuyau lance de l'eau dans un bassin ; à gauche, un vase sur un piédestal au pied duquel sont des statues mutilées ; à droite, sur un socle, la louve romaine allaitant les deux jumeaux ; sur le devant, une femme à demi nue tient un trident et cherche à soulever un vase renversé. — *De Cuvilliés fils inv. et sculpsit.*

H. 260 m. L. 350 m.

109. *Frontispice*, planche en hauteur ; sur le devant une colonne brisée sur la face de laquelle on voit, en bas-relief, les Muses danser en se tenant les mains. A gauche, un buste de femme couronné par des Amours ; sur un piedestal une étoile en pierre ; à côté un petit faune et des débris de statues antiques. — *De Cuvilliés fils inv. et sculpsit.*

H. 350 m. L. 250 m.

110. *Frontispice*, planche en hauteur, représentant les ruines d'un temple ionique ; des vases, frontons, etc., forment le fond de cette estampe ; à gauche, on voit à mi-corps Jupiter poursuivant une nymphe ; auprès de lui sont deux aigles ; au bas, plusieurs guerriers ; à droite, derrière eux deux bœufs ; à côté, un piédestal supportant un grand arc en pierre. — *De Cuvilliés fils inv. et sculp.*

H. 340 m. L. 260 m.

111. *Le Corps des cadets*, deux planches en hauteur, dédiées à M. le comte de Larose, chambellan, par son très-humble et très-obéissant serviteur de Cuvilliés, capitaine. La 1re planche représente les cadets de Bavière ; les uns étudient la géométrie, la fortification, d'autres les armes, l'exercice à pied et à cheval ; dans le haut, des Amours, tenant des armes et des drapeaux, soutiennent un écu avec cette devise sur une banderole :

ET BELLO ET PACE TRIOMPHANS.

La 2e planche représente un jardin où l'on voit Pallas, qui conduit un

jeune homme sous le costume d'un cadet; en face d'eux un escalier conduit à une terrasse, où des Amours jouent dans des arbres. — *De Cuvilliés fils inv. et sculp.*

H. 160 m. L. 110 m.

112. *Le Jardin des Grâces*, pièce en largeur, dédiée à M. le baron de Berehem; sur le devant une fontaine, des dieux marins et des tritons tenant un poisson qui lance de l'eau derrière cette fontaine; à droite et à gauche, des escaliers conduisent à des terrasses ornées de statues; au fond, un temple surmonté des trois Grâces. — *De Cuvilliés inv. del. et sculp.*

H. 150 m. L. 200 m.

113. *Pièce sans titre;* cette planche en largeur représente un jardin orné de statues et d'eaux jaillissantes; sur le devant l'Amour et Pallas soutiennent un écusson que deux Amours couronnent; au bas, des lions et des chevaux fougueux mêlés aux attributs des arts; dans le fond, la statue équestre d'un guerrier et au-dessus de lui la Renommée. — Inventé par F. de Cuvilliés, capitaine.

H. 140 m. L. 175 m.

114. *Pièce sans titre*, planche en hauteur; des Amours, portés sur des nuages, soutiennent un grand écusson surmonté d'une couronne ducale; au bas sur deux colonnes sont six lignes latines commencant par : MUSARUM PRINCEPS MUSAS DIGNARIS AMORE, etc. — *F. de Cuvilliés inv. et del. Maag sculp.*

H. 370 m. L. 240 m.

115. *Pièces sans titre;* deux pièces en hauteur; l'une représente un bosquet : sur le devant est couchée sur des nuages Flore, que Zéphire couronne de fleurs. Cette pièce est dédiée à madame la comtesse de Daun. L'autre représente une grotte rustique surmontée d'un vase; Diane est assise sur un banc de mousse et montre à Endymion une place à côté d'elle. Cette pièce est dédiée à M. le comte de Daun. — *De Cuvilliés inv. et sculp.*

H. 170 m. L. 115 m.

117. *Monument projeté pour Varsovie*, pièce en hauteur; sur un grand piédestal est assise la Religion; elle tient de sa main gauche une égide et de sa droite un œil rayonnant; une Renommée est à ses pieds; à droite, est un roi couronné; à gauche, un ange renverse avec la croix l'Athéisme et la Guerre civile; de l'autre côté, Minerve et la Vérité se tiennent au pied du monument. — *De Cuvilliés inv. et sculp.*

H. 180 m. L. 160 m.

117. *Projet d'un bâtiment situé entre deux jardins de différents niveaux*, planche en hauteur, donnant le plan des souterrains, celui du rez-de-chausée, l'élévation du côté de l'entrée, et la coupe prise sur la largeur. — *De Cuvilliés fils inv.*

H. 290 m. L. 220 m.

118. *Projet d'ermitage*, planche en largeur; cet ermitage est formé par un ancien temple dorique en ruine; la voûte est recouverte en chaume et surmontée d'une croix. — *De Cuvilliés fils inv. Funckh sculp.*

H. 250 m. L. 320 m.

119. *Diverses salles de théâtre.* — Suite de huit planches. La 1re salle de théâtre propre à y donner tous les genres de spectacles, plan à rez-de-chaussée de ladite salle.

H. 190 m. L. 160 m.

La 2e plan à rez-de-chaussée de deux salles de spectacle.

H. 160 m. L. 210 m.

La 3e deux projets de théâtre pour Francfort, décorés de l'ordre dorique à l'extérieur et de l'ordre corinthien à l'intérieur.

H. 170 m. L. 215 m.

La 4e élévation intérieure d'une salle de spectacle, vue d'un côté.

H. 145 m. L. 270 m.

La 5e salle d'opéra à Munich près la résidence de l'arsenal, plan de ladite salle.

H. 140 m. L. 200 m.

La 6e élévation de la salle précédente.

H. 140 m. L. 200 m.

La 7e élévation d'une salle de théâtre vue d'un côté; cette salle est divisée par des colonnes ioniques avec des lustres suspendus entre les entre-colonnements; la loge royale est à l'extrémité, surmontée d'un baldaquin décoré de rideaux soutenus par des cariatides.

H. 140 m. L. 175 m.

La 8e plan, coupe et élévation d'une décoration de loge royale avec une loge du même théâtre; dans le haut, on lit : DELINEATIO FUNDAMENTALIS, CONTINENS DUAS INVENTIONES UNA CUM DUABUS, etc. — *De Cuvilliés fils inv. Dandler et Funckh sculp.*

120. *Plan, coupe et élévation d'une chapelle sépulcrale.* — Suite de deux planches en hauteur. — La 1re planche donne le plan à rez-de-chaussée et l'élévation de la chapelle; la 2e planche le plan des combles, des souterrains et la coupe de ladite chapelle. — *De Cuvilliés inv. Dandler sculp.*

H. 225 m. L. 175 m.

121. *Plans et élévations de diverses églises.* — Suite de cinq planches en hauteur. — La 1re planche donne deux plans de cathédrale, mais sans indication.

H. 335 m. L. 205 m.

La 2e plan de l'église collégiale et paroissiale de Notre-Dame de Munich, bâtie par Sigismond IV, duc de Bavière, en MDCLXVIII; coupe de l'église des Carmélites vis-à-vis le couvent des Carmes, à Munich, bâtie en MDCCXI; coupe de l'église paroissiale et d'une par-

tie de l'hôpital du Saint-Esprit, situé sur la rue du Thal, à Munich.

H. 430 m. L. 275 m.

La 3[e] plan de l'église des Dames-Carmélites, située vis-à-vis du couvent des Carmes, à Munich, bâtie en 1711 ; plan de l'église Sainte-Anne des Ermites, située au bord de l'Isser.

H. 270 m. L. 240 m.

La 4[e] plan de l'église paroissiale et d'une partie de l'hôpital du Saint-Esprit, située dans la rue du Thal, à Munich, bâtie en 1770.

H. 170 m. L. 260 m.

La 5[e] plan de la cathédrale des Théatins; au bas : INCONOGRAPHIA ELECTORALIS TEMPLI CLERICORUM REGULARIUM VULGO THEATINORUM AD SAINTE-ADELAIDE, etc. — *De Cuvilliés inv. Funckh sculp.*

H. 425 m. L. 260 m.

122. *Projets de sépultures ou tombeaux.* — Suite de trois pièces en hauteur. — La 1[re] pièce donne l'esquisse d'un sépulcre à construire dans l'église paroissiale de Notre-Dame, à Munich, et exécuté dans ladite église.

H. 330 m. L. 220 m.

Les 2[e] et 3[e] donnent le plan et l'élévation d'un sépulcre à construire dans un dôme, dédié à monseigneur Louis-Joseph, prince de Freysing par son serviteur. — *De Cuvilliés fils inv. et sculp.* en 1770.

H. 380 m. L. 260 m.

123. *Projet d'un corps de garde.* — Suite de trois planches en hauteur. — La 1[re] donne les plans des premier, deuxième et troisième étages de ce monument; dans le haut est une légende commencant par ces mots : MILITIA SEMPER PRIMI; des groupes d'Amours sont placés dans diverses attitudes militaires; au bas, un cartouche où est écrit : Dédié à S. A. S. E. de Bavière, par son très-obéissant serviteur et sujet F. de Cuvilliés fils, 1771.

H. 435 m. L. 280 m.

La 2[e] donne l'élévation du corps de garde du côté de la place ; par le haut une légende dans une banderole, 1771.

H. 430 m. L. 290 m.

La 3[e], en largeur, donne l'amortissement saillant exécuté au premier étage du corps de garde de la place à Munich, nouvellement bâtie sur les dessins du sieur Cuvilliés, capitaine ingénieur, et premier architecte de S. A. S. E. de Bavière, mis au jour le 12 octobre 1771.

H. 255 m. L. 400 m.

124. *Sancti sipulcri in templo electorati SS. Adelaidis et cajetani monachij, etc.*, tableau existant à l'église Sainte-Adélaïde à Munich, représentant un temple d'architecture soutenu par des colonnes torses ; au fond est le tableau qui représente l'Être suprême au milieu de constellations; à sa gauche, on voit Adam, Ève et la Mort chassés du Paradis;

à droite, l'archange Gabriel armé d'une croix et rejetant sur la terre les mauvais anges ; mis au jour en 1771 sous la direction de F. de Cuvilliés fils.

H. 410 m. L. 260 m.

125. *Tableau d'église*, représentant la Sainte-Trinité entourée de séraphins ; dans le bas, les trois âges et la vie conduits par leurs anges gardiens, qui leur montrent le chemin du ciel ; dans le haut, on lit : ALTARE SANTI ANGELI CUSTODIS MONACHIJ IN ELECTORATI RR. PP. THEATINORUM A CELEBRIMO PICTORE ANTONIO ZANCHI VENETO QUONDAM ARTIFICIOSE PICTUM NUNC TANDEM ANNO 1771 DELINEATUM ET ÆRI INCISUM FUIT A M. HARTWAGNER PICTORE MONACHIJ. — *De Cuvilliés fils sculp.*

H. 390 m. L. 250 m.

126. *Vue de la ville de Munich*, grande planche en largeur ; au bas, le titre en allemand et en français, séparé par un cartouche ; vue de la ville de Munich, capitale de la Bavière, prise du pont de l'Iser du côté du couchant. — *Bernardus Bellotj di Canaletto pinxit, de Cuvilliés fils del. et sculp. en* 1771.

H. 370 m. L. 630 m.

127. *Vue de Nymphenbourg.* — Suite de deux grandes planches en largeur ; ces deux pièces ont chacune un titre en allemand et français, séparé par un cartouche. La 1re planche est la vue de Nymphenbourg côté de l'entrée ; la 2e est la vue côté des jardins. — *Bernardus Bellotj di Canaletto pinxit, de Cuvelliés del. et sculp.*

H. 370 m. L. 630 m.

128. *Plan général des bâtiments et jardins de Nymphenbourg et des lieux environnants*, planche en hauteur ; de chaque côté sont des renvois au nombre de cinquante-deux, indiquant chaque objet ; aux angles sont de petits sujets de paysages ; au bas : DELINEATIO GENERALIS ÆDIFICIORUM HORTORUMQUE NYMPHENBURGAE, etc. *F. de Cuvilliés filius*, 1772.

H. 690 m. L. 460 m.

129. *Projet de bâtiment à élever dans un des bosquets du jardin de Nymphenbourg*, dédié à son A. S. E. de Bavière, par son très-humble, très-obéissant et très-respectueux serviteur de Cuvilliés fils, 1772. — Deux planches en largeur ; la première donne le plan du bâtiment ; dans les angles de l'estampe des Amours sont occupés, les uns à la musique, les autres à la sculpture ; un autre est occupé à peindre le portrait de Cuvilliés ; la 2e planche donne l'élévation du monument au milieu des jardins ; des génies soutiennent et couronnent les armes de Bavière, d'autres tiennent des guirlandes de fleurs et une banderole sur laquelle on lit : ELECTRIS BAVARIÆ SPES ET DULCISSIMA GENTIS PATRIA TE SOLEM JUDICAT ESSE SUUM.

H. 215 m. L. 280 m.

130. *Projet d'un bâtiment à élever à Badenbourg, dans les jardins de Nymphenbourg.* — Suite de trois planches en largeur. — La 1re donne

le plan des souterrains, du rez-de-chaussée et du premier étage; la 2e les coupes du bâtiment prises sur les lignes AB et CD; la 3e l'élévation de la façade. — *De Cuvilliés fils inv. et sculp.*

H. 135 m. L. 220 m.

131. *Projet d'un bâtiment à élever à Fagotenbourg et exécuté dans les jardins de Nymphenbourg.* — Suite de deux planches en largeur — La 1re donne le plan à rez-de-chaussée et premier étage de ce bâtiment; la 2e l'élévation. — *De Cuvilliés fils inv. et sculp.*

H. 155 m. L. 220.

132. *Plan géométral de l'Ermitage, exécuté dans les jardins de Nymphenbourg.*—Suite de deux planches en largeur. — La 1re donne le plan; la 2e l'élévation. — *De Cuvilliés fils inv. — Funckh sculp.*

H. 200 m. L. 330 m.

133. *Plan général des Bâtiments et du grand jardin électoral de Saxe, avec ses dépendances*, projeté sur un terrain sis à une lieue et demie de Dresde, dédié à S. A. S. E. de Bavière, par son très-humble sujet de Cuvilliés, capitaine au corps de génie et premier architecte. — A droite et à gauche sont des notices et des renvois; dans le haut sont deux cartouches entourés de ruines, d'architecture, de fontaines, d'écussons soutenus par des Amours; au bas, on lit : REMARQUE. Les distributions des plans du château et des bâtiments qui l'accompagnent, celles de tous les pavillons répandus dans le jardin, leurs élévations, coupes et profils, feront partie du deuxième volume qui commencera par un autre plan général pour le même emplacement, dans lequel on a disposé le jardin dans un genre moins symétrique, en conservant toutes les mêmes masses de bâtiments et distributions de celui-ci; il reste encore à observer que ce projet était déterminé, et qu'il a fallu l'arranger, ce que l'on pourra voir dans un troisième plan général, dans lequel on comprendra le plan de la ville de Dresde et toute la partie des environs contenue entre la ville et le château électoral. — Au bas : Inventés par MM. de Cuvilliés père et fils, mis au jour par ce dernier, en 1771, gravé J. Kaltner.

H. 625 m. L. 415 m.

L'on voit par ces remarques que d'autres projets ont dû être faits, mais je ne les ai pas vus.

134. *Plan de la maison et des jardins de Stowe, en Buckinghams-hire, appartenant à R. Grenville-Temple.* — Cette inscription se trouve au milieu de l'estampe, sur une pierre placée au milieu de ruines architecturales, auprès desquelles un lion est couché; au bas, sur trois colonnes, sont des renvois pour l'intelligence du plan. Planche en hauteur. — *De Cuvilliés inv. Kaltner sculp.*

H. 420 m. L. 260 m. Échelle de 1,600 pieds anglais.

135. *Plan général des bâtiments, jardins, et d'une partie des environs de la terre de Wackerstaïn, située sur un rocher au bord du Danube.* — Planche en hauteur. — Au bas, à gauche de l'estampe, la couronne et les armes

de cette terre, soutenues par des Amours ; au-dessus, une statue équestre sur son piédestal. A droite, on lit : DÉDIÉ A SON EXCELLENCE M. LE COMTE DE DAUN, conseiller actuel des États de Sa Majesté impériale, grand écuyer général et major, etc., par son très-humble serviteur de Cuvilliés, capitaine ingénieur et premier architecte de S. A. S. E. en 1772.

H. 403 m. L. 257 m.

136. *Plan et élévation du côté de l'entrée et du jardin du pavilllon de la favorite électorale.* — Planche en hauteur. — Ce pavillon consiste en un rez-de-chaussée au-dessus duquel règne un petit étage en mézanines; dans la partie des deux appartements qui se trouvent coupés par le salon, à l'italienne, lequel monte de fond, si l'on voulait avoir des cuisines ou offices, on pourrait les pratiquer dans les souterrains en les éclairant par de doubles jours tirés de la terrasse. — *De Cuvilliés fils inv.* — *Funckh sculp.*

H. 320 m. L. 210 m.

137. *Plan général de la favorite électorale à Favoritenbourg.* — Grande planche en hauteur donnant le plan par masses des bâtiments et jardins de cette résidence; aux angles sont des renvois pour l'explication du plan. — *De Cuvilliés fils inv.* — *Kaltner sculpsit.*

H. 425 m. L. 270 m.

138. *Plan général du château de plaisance et ses dépendances et jardins projetés pour la terre de Tattenbach.* — Planche en hauteur, dédiée à Son Excellence le comte de Reinstein et Tattenbach, chambellan et conseiller d'État actuel et grand maréchal de la cour de S. A. S. E. de Bavière, etc., par son très-humble serviteur de Cuvilliés; suivi de 32 renvois pour servir à l'intelligence du plan ; dans le haut, à droite, est un buste (qui, je crois, est celui de Cuvilliés); il est couronné par la Renommée; Minerve le désigne aux Arts; un vieillard déroule son projet et le fait examiner à diverses personnes. — *Cuvilliés fils inv.* — *Kaltner sculp.*

H. 580 m. L. 445 m.

137. *Plan général des bâtiments et jardins d'un palais à bâtir à Turckeim*, projeté pour S. A. S. E. de Bavière. — A droite et à gauche de l'estampe des cartouches et des renvois pour faciliter l'intelligence du plan, inventé et dessiné par M. de Cuvilliés fils, capitaine au corps du génie et premier architecte, 1773.

H. 580 m. L. 440 m.

140. *Projet d'un palais.* — Suite de trois planches (1). — La 1re, en largeur, donne le plan du rez-de-chaussée ; au bas, sous des ruines d'architecture, sur une des pierres, on lit : RUDERA SPARSA VIDES CONFRACTAQUE VASA JACERE HINC ARTIS GUSTUS PROSILIT USQUE NOVUS.

H. 375. L. 450 m.

(1) D'après le plan général de Turckeim, je crois devoir attribuer ces trois planches à ce château.

La 2e donne en hauteur la coupe du bâtiment sur la ligne AB, la moitié du plan du premier étage et de celui des combles.

H. 575 m. L. 455 m.

La 3e donne l'élévation de la facade, côté de l'entrée; celle du côté du jardin est en tout semblable. — *Cuvilliés fils inv., anno* 1777. *Funckh sculp.*

H. 325 m. L. 433 m.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

La chalcographie du Louvre. — L'ancienne galerie d'Orléans — Deux tableaux de Joseph Vernet.— Une tapisserie de la Bataille de Nieuport. — Encore la *Madone de Lorette!* — Vol d'un tableau au musée d'Amsterdam. — Exposition. — Nécrologie. — Ventes publiques, etc.

⁂ Le *Moniteur français* a publié, sur la chalcographie du Louvre, la note suivante, qui intéressera les amateurs d'estampes anciennes :

« Le mot *chalcographie* est assez nouveau en France ; il date d'une soixantaine d'années environ. Mais la collection est ancienne. Elle remonte à Louis XIV, qui la créa, et ce fut une des magnificences de son règne.

« En commandant à Edelinck, à G. Audran, à Masson, à Lepautre, à Mellan, etc., des estampes dont plusieurs devaient être des chefs-d'œuvre, Louis XIV avait en vue d'encourager l'art de la gravure et de conserver la mémoire des grands événements de son règne. Les compositions de Lebrun et de Vander Meulen, traduites par le burin, popularisèrent sa gloire militaire, en même temps que la représentation du grand carrousel des Tuileries et des fêtes de Versailles, les reproductions des tableaux et des statues de ses palais, les vues des édifices royaux, des châteaux et des parcs, répandaient partout le souvenir de son faste et l'éclat de sa cour.

« Le roi voulut que les épreuves de ses planches fussent livrées au public, et à un prix très-modéré. Le passage suivant d'une annonce à peu près officielle, faite en 1699, est des plus significatifs :

« On a employé les plus excellents ouvriers pour graver ces planches, « et il ne se peut que ce travail n'ait beaucoup cousté. Cependant le prix « qu'on y a mis est si médiocre, qu'on voit bien que c'est un effet de la li- « béralité du roy, qui veut en faire présent au public, et qui est bien aise « que l'avantage qu'en recevront ses sujets soit communiqué aux étrangers. « Comme l'on travaille depuis plusieurs années à ces ouvrages, il est aisé « de connoître que la guerre n'a point empêché les arts de fleurir, et qu'au « contraire, pendant que le roy faisoit des actions surprenantes pour la « gloire de ses États, et qu'il avoit les efforts de l'Europe à soutenir, ces « mêmes arts ont fleuri en France avec plus d'éclat. »

« Les deux règnes qui survirent augmentèrent notablement le dépôt laissé par Louis XIV. La République vint encore l'accroître en y joi-

gnant les planches provenant de divers établissements publics. L'Empire et la Restauration se signalèrent par plusieurs commandes importantes. C'est ainsi et grâce à de récentes acquisitions, que la collection des cuivres appartenant à l'État a fini par atteindre un chiffre de plus de 4,500 pièces renfermant une immense quantité de documents précieux pour les peintres, les sculpteurs, les architectes, les ornemanistes, pour l'artisan comme pour l'archéologue, pour l'historien comme pour l'homme du monde.

« Nous ne pourrions donner ici un aperçu, même sommaire, des richesses actuelles de la chalcographie. Nous ne pouvons qu'engager tous ceux qui s'intéressent aux questions d'art à parcourir le catalogue in-4° publié, il y a huit ans, par l'administration, et auquel de nombreux suppléments ont dû successivement être ajoutés, en raison des dons nouveaux et des acquisitions. On sera étonné de l'abondance et de la variété des matériaux qui se sont accumulés dans cet établissement national.

« Outre les estampes commandées par Louis XIV, et dont la réunion, connue sous le nom de Cabinet du Roi, formait déjà, au commencement du XVIIIe siècle, 23 volumes, on y rencontrera des compositions célèbres de toutes les écoles. Par exemple : soixante-dix pièces d'après N. Poussin, parmi lesquelles figurent les chefs-d'œuvre de Pesne et d'Audran, et les paysages de Baudet ; Lebrun presque tout entier, ainsi que Vander Meulen ; un grand nombre de *fac-simile* anciens et modernes, d'après des dessins de maîtres ; des portraits curieux ; les chefs-d'œuvre de la sculpture antique et moderne, monuments d'architecture, siéges et batailles ; des plans de villes, des cartes géographiques, des frontispices, des vignettes ; le sacre de Louis XIV, ceux de Napoléon Ier et de Charles X ; des planches de blason et d'histoire naturelle. Parmi les dons et acquisitions modernes, nous citerons seulement ici la statistique monumentale de Paris, par Albert Lenoir ; la monographie des cathédrales de Chartres et de Noyon, par Lassas et Ramée (planches données par Son Exc. le ministre de l'instruction publique et des cultes); la galerie du Luxembourg ; les résidences royales de J.-B. Rigaud ; l'iconographie complète de Van Dyck, comprenant 124 portraits, dont une douzaine de sa main ; l'ouvrage bien connu de Baltard (Monuments de Paris, de Fontainebleau, etc.), et enfin l'œuvre entier du baron Desnoyers. Une exposition de six à sept cents pièces a été organisée dans les salles de l'ancien musée Standish pour présenter au public une idée de ce vaste ensemble ; mais, nous le répétons, c'est au catalogue qu'il faut recourir pour avoir un résumé complet.

« Ce serait une grave erreur de croire que les planches anciennes ne donnent plus aujourd'hui que des épreuves mauvaises ou médiocres. Sans doute la chalcographie ne peut livrer aux amateurs de raretés ce qu'ils cherchent, et ceux qui demandent la *Sainte famille* d'Edelinck, avant les armes de Colbert, feront bien de s'adresser ailleurs. Mais cette planche célèbre, conservée avec le plus grand soin, ainsi que toutes celles qui se trouvent dans le même cas, au moyen des procédés ingénieux découverts par la science moderne, fournira longtemps encore, et au prix le plus modéré, des épreuves très-satisfaisantes aux artistes et aux amateurs qui ne peuvent pas consacrer plusieurs centaines de francs à l'acquisition d'une estampe. Dans ces dernières années, la collection dont nous parlons s'est notablement enrichie. Le ministère de l'intérieur et le ministère d'État ont fait graver plusieurs planches pleines d'intérêt. En dernier lieu, l'empereur a bien voulu témoigner du vif intérêt qu'il prend à la prospérité de la gravure en France, et donner un nouvel essor à la chalcographie, au moyen d'une commande importante. Nommer, parmi les artistes qui en sont chargés, MM. Henriquel Dupont, A. Lefèvre, Martinet, Dion, Caron, Jules et Alphonse François, Pollet, Salomon, c'est annoncer à nos contemporains quelques nouvelles pages dignes du siècle de Louis XIV. Déjà la chalcographie recueille le fruit de ses généreuses allocations. Elle imprime, et d'ici à quelques jours pourra publier, après tant d'autres, une estampe de plus, faite exprès pour elle. C'est le chef-d'œuvre de Terburg, *le Galant militaire*, traduit avec beaucoup de finesse et d'élégance par le burin de M. Jules François. »

⁂ Dans une notice, extraite du tome XXII de la *Biographie universelle* de Michaud (nouvelle édition) et intitulée : *Joseph de Laborde et ses fils*, par M. Paul Lacroix, on trouve un renseignement neuf et précieux sur la célèbre galerie du duc d'Orléans, qui fut achetée par Laborde de Méréville, fils aîné de l'ancien banquier de la cour. Ce jeune homme, en se retirant de la vie politique, dès le 28 mai 1789, « avait vendu sa charge de garde du trésor à M. Joseph Daruey, et n'avait plus désormais qu'à jouir paisiblement d'une grande existence et à cultiver les arts et les lettres, dont le goût était héréditaire dans sa famille. Lorsque le duc d'Orléans annonça, en 1792, l'intention de vendre sa galerie de tableaux, le cœur lui saigna, car il craignait que, dans la détresse générale, les étrangers seuls pussent payer cette collection inappréciable, formée par le Régent avec autant de passion que de bonheur, et qui était devenue presque une propriété nationale après soixante ans d'admiration consacrée par

l'ouvrage de Crozat. N'étant pas en mesure de l'acheter, il engagea son parent, M. de Walkiers, à avancer les sept cent cinquante mille livres demandées par le prince pour les écoles italienne et française, et, après avoir vendu quelques-unes de ses terres, il racheta le tout pour neuf cent mille francs. C'était beaucoup d'argent alors ; ce serait, aujourd'hui, à peine le prix qu'atteindraient les Raphaël, ou les Corrége, ou les *Sept Sacrements* du Poussin, ou seulement les Titien. Laborde comptait encore sur le rétablissement de l'ordre et sur le respect de la propriété ; il espérait faire de cette collection l'ornement de ses habitations de ville et de campagne ; vain espoir : son père fut guillotiné, ses biens confisqués, et il s'enfuit en Angleterre. Arrivé de l'autre côté de la Manche, il se trouva sans autre moyen d'existence que ses tableaux, qui lui furent envoyés de Bruxelles par M. de Walkiers. Il attendit quelque temps, espérant toujours le rétablissement de la monarchie ; mais enfin, à bout d'expédients et d'emprunts, il vendit sa collection au banquier Jérémie Harman, moyennant quarante mille livres sterling, avec la faculté, pendant trois ans, de la reprendre au même prix en payant les intérêts. En 1798, cette collection fut perdue définitivement pour la France. J. Harman la vendit pour quarante-trois mille livres sterling à trois seigneurs anglais, le duc de Bridgewater et les comtes Gower et Carlisle, qui, après avoir retiré les quatre-vingt-quatorze plus beaux tableaux, mirent le reste aux enchères dont ils retirèrent quarante et un mille livres sterling, c'est-à-dire qu'ils eurent pour rien quatre-vingt-quatorze chefs-d'œuvre qui vaudraient aujourd'hui plus de six millions. »

⁂ Dans ses excellents articles sur Joseph Vernet, publiés par la *Revue*, et aujourd'hui réunis en volume, notre collaborateur, M. Léon Lagrange, se demandait quels pouvaient être les deux tableaux de Joseph Vernet au musée de La Haye, et d'où ils pouvaient provenir.

Ils étaient, en 1770 déjà, dans la galerie du prince d'Orange, qui les avait achetés à la vente du cardinal Valenti, Amsterdam, 1763, savoir : le *Port de mer italien* (Livourne ?), H. 27 1/2 pouces, L. 52 pouces, 1,520 florins ; et le pendant, *Paysage* avec cascade et architecture (Narni ?), 1,520 florins également. Ces renseignements se trouvent dans le IIIe volume des Catalogues de Gerard Hoet et Terwesten.

⁂ On lit dans le premier numéro d'une excellente publication nouvelle, qui vient de paraître à Bruxelles, — *Revue d'Histoire et d'Archéologie* :

« *Tapisserie représentant la bataille de Nieuport.* — Le musée des

antiquités et armures de Bruxelles vient de s'enrichir d'un objet historique extrêmement curieux. C'est une tapisserie longue de 7m,95 sur une hauteur de 1m,94 et représentant la bataille de Nieuport, gagnée par le prince Maurice de Nassau sur les Espagnols, commandés par l'archiduc Albert, le 2 juillet 1600. Une bordure fleuragée forme le tour extérieur de la pièce ; un encadrement, composé de compartiments renfermant les vues des chefs-lieux des 17 Provinces-Unies des Pays-Bas, entoure la grande partie centrale, la bataille.

« L'action est parfaitement exprimée et d'une grande vérité historique. A gauche du spectateur, la ville de Nieuport, dont la tour est très-reconnaissable ; au fond, les dunes et la mer toute couverte des vaisseaux hollandais quittant la rade, selon l'ordre de Maurice ; au centre, une mêlée vigoureuse ; au premier plan, à droite et à gauche, les chefs des deux armées et leurs hérauts. Dans les deux montants de l'encadrement on voit, dans des cartouches, d'un côté la vue du palais des Nassau, à Bruxelles, avec l'inscription *Pallatium Brabantiæ*, de l'autre côté, celle du palais d'Orange, à la Haye, avec ces mots *Pallatium Hollandiæ.*

« Cette pièce a, selon toute apparence, été exécutée par ordre du prince Maurice lui-même — qui était amateur de tapisseries, — peut-être à Bruxelles ou à Arras.

« Le dessin est d'un maître habile, le point est d'une extrême finesse. Les vues des villes ont la dimension des gravures de Hoefnagel et de Hogenberg, dans les *Civitates orbis terrarum* de Braun, et en ont la délicatesse. On dirait que l'aiguille a voulu lutter avec le burin.

« Cette pièce importante est dans un état satisfaisant de conservation, et, sous tous les rapports, elle peut être considérée comme un des objets les plus précieux que possède le Musée d'antiquités, de Bruxelles. A la vente, elle a été vivement disputée, à cet établissement, par un amateur français ; enfin elle a été adjugée au pays pour la somme de 880 fr., frais compris. »

*** Une note merveilleuse qui, il y a plusieurs années déjà, et à plusieurs reprises, avait fait le tour des journaux de l'Europe, vient d'être remise en circulation et a même été reproduite par *l'Artiste* du 27 mars, par la *Gazette des Beaux-Arts*, et par une foule d'autres revues sérieuses. « *La Madone de Lorette est retrouvée !* » Que les amateurs de Raphaël se le disent.

Voici cette fameuse note :

« On parle à Florence d'un événement impossible dans le domaine de

l'art ; il ne s'agit de rien moins que de la découverte d'un Raphaël perdu, *la Madonna di Loretto*, dont nous n'avons eu jusqu'ici aucune connaissance, si ce n'est par quelques copies du temps du maître, et dont une se trouve, dit-on, dans la galerie du Louvre. D'Agincourt a donné un dessin de ce sujet d'après une petite copie qui était dans le Collége de Rome. Le tableau dont nous parlons a été pendant bien des années en la possession du cavaliere Kennedy Laurie, dont le père l'avait acheté à une vente d'œuvres d'art appartenant à une famille noble de Lucques. Afin d'écarter tout doute quant à son authenticité, le propriétaire de ce tableau l'envoya à Rome et le soumit à l'inspection des membres de l'académie de Saint-Luc.

« Les juges de ce célèbre tribunal d'art, après un examen prolongé, déclarèrent que non-seulement cette peinture était une œuvre originale de Raphaël, mais qu'elle était de l'époque où il peignit les *madones de Foligno* et *Santo Sixto*, et ils exprimèrent le désir qu'elle pût n'être pas séparée des nombreuses œuvres de Raphaël qui ornent la ville éternelle. Ce tableau est dans un état de parfaite conservation, et n'a subi qu'une légère restauration, qui est signalée dans le certificat délivré par l'académie et signé par les artistes les plus distingués de Rome. »

Nous engageons les curieux à ne pas se réjouir trop vite de cette trouvaille d'une « œuvre originale » du divin Sanzio. Le savant livre de M. Passavant : *Raphaël et son père Giovanni Santi*, dont la traduction en français va bientôt paraître à la librairie Renouard, les renseignera sur cette *Madonna di Loretto*.

⁂ Le 18 mars dernier a été volé, au musée d'Amsterdam, un petit tableau célèbre et très-cher, quoiqu'il n'ait que 35 centimètres de haut sur 38 de large ; peint sur bois. C'est la *Sainte Famille* d'Adriaan van der Werff, signée A. v^{n} Dr WERFF f^{t} 1714, et gravée dans la *Galerie Choiseul* (n° 80), par Rousseau. Elle a passé dans les ventes Lormier, Amsterdam, 1763, 1,305 florins ; duc de Choiseul, 1772, 3,700 francs ; duc de la Vallière, 1780, 6,110 fr. ; Le Bœuf, 1782, 6,600 fr. ; Destouches, 1794, 5,200 fr. ; van der Pot, Rotterdam, 1808, 5,225 florins. C'est de cette vente que la tenait le musée d'Amsterdam. Smith décrit ainsi cette peinture : « La Vierge, en corsage jaune pâle et manteau gris, est penchée vers l'Enfant, couché tout nu sur une draperie ; il étend ses bras et prend d'une main quelques cerises à une branche que lui présente Joseph. Celui-ci, un peu en arrière de la Vierge, est en partie caché dans l'ombre... Deux roses en avant, par terre. » — On ne s'explique pas ces vols

de tableaux connus dans la tradition de la *tableaumanie*. A qui le voleur osera-t-il présenter ce van der Werff, signalé maintenant aux amateurs de toute l'Europe?

⁂ Les Sociétés des amis des arts de Strasbourg, Mayence, Darmstadt, Mannheim, Stuttgart, Carlsruhe et Fribourg en Brisgau, formant l'Association rhénane, ouvriront, en 1859, la vingt-troisième exposition annuelle et publique, qui aura lieu :

1° Du 15 avril au 10 mai à Mayence; 2° du 11 mai au 8 juin à Strasbourg; 3° du 9 juin au 7 juillet à Darmstadt; 4° du 8 juillet au 2 août à Mannheim ; 5° du 3 août au 28 août à Stuttgart ; 6° du 29 août au 23 septembre à Carlsruhe; 7° du 24 septembre au 20 octobre à Fribourg en Brisgau.

En 1858, les objets d'art adressés à l'Association rhénane ont été au nombre de 469, et les achats des Sociétés et des particuliers se sont élevés à la somme de plus de 43,000 fr., formant, avec les achats faits depuis l'origine en 1837, un total de 1,060,000 fr.

Les artistes, sans distinction de nationalité, sont invités à envoyer à Mayence, avant le 1er avril 1859, les ouvrages qu'ils destinent à l'exposition de cette année.

⁂ Une des plus riches collections d'objets d'art que possédât la Belgique va être dispersée aux enchères publiques, le mois prochain. Les antiquités grecques, romaines et gauloises, les vases et poteries, les vitraux, les médailles, toutes les raretés que le savant antiquaire de Gand, M. B. Verhelst, avait recueillies depuis nombre d'années, seront vendues à Gand dans la salle Saint-George, le 10 mai 1859 et jours suivants. Les vases en grès flamand, des XVIe et XVIIe siècles, comptent dans le catalogue pour 146 numéros; les antiquités étrusques et grecques, pour 10 numéros ; les antiquités romaines, celto-et germano-belgiques, y compris une statue de Neptune en marbre blanc et un buste de Pénélope, également en marbre blanc, 103 numéros; les objets d'art et curiosités diverses, albâtres, ivoires, émaux, bronzes, terres-cuites, porcelaines, majolicas, verreries, etc., 98 numéros; les tableaux et peintures, 24 numéros ; on y remarque des œuvres attribuées aux Brvegel, à van Orley, à Patenier, à Jérôme Bosch, à Abel Grimmer, aux Francken, à Adriaan van de Venne, à Momper, à van Oost le vieux ; 20 numéros sont consacrés aux pièces diverses d'un appartement complet dans le style de la Renaissance; la série des vitraux, rassemblés

dans une demi-douzaine de grandes verrières, paraît extrêmement curieuse; enfin, les médailles antiques, les monnaies du Moyen-âge, les médailles et jetons de toute sorte, occupent près de 600 numéros. Le catalogue, rédigé avec soin par M. Verhelst lui-même sans doute, ne donne cependant qu'un aperçu incomplet de cette collection choisie, dont certaines pièces rarissimes passeront, il faut l'espérer, dans des galeries publiques.

*** Le 14 mars est mort à Florence Nicolas Tacchinardi (né dans cette ville le 10 septembre 1776), célèbre ténor retiré du théâtre depuis 1831. Lié d'amitié avec Canova, il fréquentait son atelier, et cultiva la sculpture avec quelque succès. Il est du petit nombre d'artistes de qui Canova a fait le buste.

Ventes publiques. — La collection de M. Debois, vendue à Paris, en 1843, a été une des plus belles collections d'estampes qu'on ait vendues depuis longtemps. M. Debois était marchand tailleur. En quelques années, il avait rassemblé les gravures les plus remarquables des artistes anciens et modernes, toutes en superbes épreuves, et c'est aujourd'hui un titre de noblesse, pour une estampe, d'avoir fait partie de cette magnifique collection. A cette époque, les estampes n'avaient pas encore atteint les prix élevés où elles sont aujourd'hui; cependant la collection fut vendue plus de deux cent mille francs.

Une autre collection, aussi belle dans son genre que celle de M. Debois, a été livrée, ces jours-ci, aux enchères; je veux parler de la collection d'objets d'art et de curiosité de M. Rattier. Comme M. Debois, M. Rattier était marchand de drap; c'est au milieu des préoccupations de leur négoce qu'ils ont trouvé le temps de faire, avec autant de goût que d'intelligence, un très-beau choix des objets les plus curieux que puisse rassembler un amateur. La collection de M. Rattier était surtout remarquable par la belle qualité des pièces qui la composaient et qui provenaient en grande partie des ventes célèbres faites à Paris, telles que celle du baron Roger, du docteur Commarmont, des ventes Duguet, Baron, Préaux, Sommesson, de Saint-Pierre, Debruge, Brunet-Denon. Il est fâcheux que la rédaction du catalogue ne réponde pas à l'importance de la collection; si elle eût été décrite par Gersaint, il n'aurait pas manqué de donner une biographie du collecteur et une curieuse notice sur la formation de son cabinet. Malheureusement, tous les experts ne sont pas des Gersaint.

Les amateurs les plus connus, les curieux les plus renommés pour leur goût, se sont vivement disputé les belles pièces de cette collection. Parmi eux, on a remarqué M. le duc d'Hamilton, M. le baron Sellières, M. Thiers, M. le duc de Cambacérès, M. de Monville, M. le comte de Basilewski, M. Rothschild, M. Norfy, M. Lebœuf, M. Richard. Les prix ont dépassé toute prévision; les amateurs marchands, les spéculateurs, répétaient sans cesse que M. Rattier vendait sa collection dix fois ce qu'elle lui avait coûté; mais ils n'ont pas compris que c'était précisément parce que jamais l'idée de spéculation n'avait faussé son jugement ni son goût.

Le catalogue des objets d'art proprement dit renfermait 327 numéros; le reste était en médailles; sur ce nombre, 80 numéros ont été vendus plus de 1,000 fr. Voici quelques-uns des prix.

N° 1 du catalogue. Un plateau rond, à peinture coloriée, représentant l'Enfant prodigue, par Giorgio Andreoli; au revers, le monogramme du maître et la date de 1525; a été vendu 4,200 fr.—N° 2. Une coupe ronde à reflets métalliques; au centre, le buste de saint Jean l'Évangéliste, et dans une cartouche la date de 1520. Travail attribué au même maître, 4,700 fr. — Une coupe ronde à peinture coloriée; la ville de Florence, sous les traits d'une femme, pleure la mort de ses enfants; au revers, le monogramme de Francesco Xanto de Rovigo, et la date de 1538, vendue 4,500 fr. — N° 16. Un plateau rond; au centre, un médaillon finement peint, représentant Mucius Scævola devant Porsenna, 2,000 fr. — N° 17. Un plateau rond; dans la partie concave se trouve un médaillon représentant Narcisse se mirant dans une fontaire, 7,400 fr. — N° 25. Une grande coupe ronde et profonde; au centre, on voit les armes de Jules II. Le reste de la coupe est orné d'anges, de dauphins, de cornes d'abondance. Fabriqué à Castel-Durante en 1508, vendue 4,000 fr. — N° 61. Deux plaques carrées ornées de palmettes et rinceaux. Travail de Lucca della Robbia, 3,500 fr.—N° 71. Grande aiguière par Bernard de Palissy, 4,800 fr. — N° 77. Coupe ronde sur piédouche, aux chiffres enlacés de Henri II, de Catherine de Médicis et de Diane de Poitiers, par Bernard de Palissy, 1,050 fr. —N° 78. Une seconde coupe semblable à la précédente, 6,000 fr. — N° 79. Un plat ovale; au centre, Vénus et les Amours en relief, par Bernard de Palissy, 5,800 fr.—N° 80. Plat ovale à quatre salières rondes, très-ornementées, par le même, 4,000 fr.—N° 87. Petite coupe ronde à mascarons et fleurs modelées en relief, par le même, 3,500 fr.—N° 105. Bas-relief en marbre, buste de Scipion, 12,500 fr. — Groupe de trois femmes debout, en marbre blanc sculpté, supportant

une coupe ronde en marbre vert antique. Hauteur totale 2 mètres, 6,100 fr.

Parmi les faïences dites de Henri II, une salière triangulaire couverte d'ornements très-fins, avec le chiffre de Henri II et celui de Diane de Poitiers, 12,600 fr. — N° 113. Une autre salière de même forme et aux mêmes chiffres, 6,300 fr. — N° 114. Une salière hexagonale avec des ornements très-fins, rehaussés de couleurs variées, 10,000 fr. — N° 115. Une coupe ronde cantonnée de trois consoles ornées de têtes de satyre, 7,500 fr.

Dans les émaux de Limoges. N° 116. Deux volets provenant d'un triptyque, représentant Pierre de Bourbon et Anne de France à genoux, pièces décrites par M. Delaborde, 7,000 fr. — N° 117. Grand triptyque, sujets religieux, pièce décrite par M. Delaborde, 1,000 fr.—N° 119. Belle plaque ronde représentant le Christ descendu de la croix, peint par Pénicaud, d'après Schiavone, pièce citée par M. Delaborde, 15,000 fr. — N° 120. Grande plaque ovale, la Vendange, par Léonard Limosin, 7,400 fr. — N° 121. Une plaque oblongue, émail colorié, représentant le Cortége funèbre de Psyché, par Léonard Limosin, d'après Raphaël, sujet gravé par Marc-Antoine, 4,400 fr. — N° 128. Une plaque oblongue, portrait de Henri d'Albret, peinture coloriée rehaussée d'or, par Léonard Limosin, 3,650 fr. — N° 141. Six assiettes, grisaille sur fond noir rehaussé d'or; aux centres, divers épisodes de la vie de Psyché, par Pierre Raymond, d'après Raphaël, 5,550 fr.—N° 142. Deux autres assiettes, par Vigier, 2,100 fr. —N° 143. Petit coffret en bois sculpté, orné de quatre plaques en émail de Limoges, sujets tirés de l'histoire de David, 2,400 fr. — N° 144. Coffret orné de cinq plaques, sujets de chasse, par Pierre Raymond, 1547, monté en argent, 4,000 fr. — N° 146. Salière à large base, Vénus sur un char traîné par les Amours, par Pierre Raymond, 2,000 fr.—N° 150. Coupe ronde évasée; à l'intérieur, un paysage, 2,500 fr. — N° 151. Autre coupe, mêmes ornements, 2,900 fr. — N° 154. Hanap; sur la panse, Jupiter et deux Amours, par Léonard Limosin, 2,750 fr. — N° 182. Bas-relief en bois sculpté, Jésus-Christ présenté au peuple, d'après Albert Durer, travail allemand du XVIe siècle, 4,005 fr. Cette pièce a appartenu à Mlle Thévenin; elle lui avait été donnée par le comte d'Artois. — N° 183. Bas-relief en bois sculpté, histoire de la Samaritaine, 3,100 fr.— N° 212. Pendentif; très-beau bijou en or, émaillé en partie, enrichi de perles fines et pierreries, 4,000 fr. — N° 229. Petit vase en cristal de roche, avec un paysage gravé sur la panse et orné d'une virole en or émaillé, 2,150 fr.—N° 235. Six miniatures attribuées à Clouet; ce

sont les portraits en pied de Henri II, Catherine de Médicis, Charles IX, le duc d'Alençon et la reine Marguerite, 12,000 fr.—N° 240. Plateau ovale en acier, damasquiné en or, avec ornements à médaillon. Travail italien, 4,200 fr.—N° 288. Croisée composée d'un grand vitrail à ornements bizarres, XVIe siècle, 3,000 fr. — N° 311. Un sucrier, un pot à crème et une tasse, porcelaine de Sèvres, pâte tendre, 5,200 fr.

La vente de ces objets d'art a produit 385,000 fr. pour 480 numéros; c'est en moyenne 800 fr. par numéro.

Dans les estampes, le Cheval de la Mort par *Arbert Durer*, a été vendu 300 fr. — Le Portrait d'Erasme, par *Marc de Ravenne*, d'après Holbein; estampe très-rare, 350 fr. — Le Jugement de Pâris, par *Marc-Antoine*; épreuve ordinaire, 2,040 fr. La magnifique épreuve de la collection Debois a été achetée 3,350 fr. par M. Simon, qui l'a donnée à la Bibliothèque impériale. La Pièce aux Cent florins, par *Rembrandt*, 1,300 fr. — Le Paysage aux Trois arbres, 850 fr. — La Chaumière et les Granges à foin, 700 fr. — Le Petit Physicien, épreuve avant la lettre, a été vendu 175 fr.; il n'était pas inscrit au catalogue.

Enfin, dans les tableaux, une Vue de Tivoli, par *Boucher*, a été vendue 1,005 fr. — Le Petit Savoyard, par *Decamps*, 2,600 fr. — Des Pourceaux dans une basse-cour, par le même, 2,000 fr. — Un Portrait de Marie-Anne d'Autriche, par *Murillo*, 2,500 fr. — Un petit Portrait d'homme, par *Teniers*, 1,020 fr. — Deux petits tableaux de *Chardin*, la Toilette et le pendant, ont été vendus 1,700 fr.

La vente des estampes, dessins et tableaux, a produit 30,200 fr. pour 80 numéros; c'est en moyenne 380 fr. par numéro.

*** Je disais, dans le dernier numéro de la *Revue*, que les amateurs et les experts allemands ne surpassaient, ni en goût ni en savoir, nos amateurs et nos experts français, et j'ajoutais en preuve les prix et les appréciations de la vente du chevalier d'Olry. Un fait unique ne signifie rien; mais je vais rendre compte d'une autre vente qui semble avoir été faite à point pour appuyer mon opinion.

La vente dont je veux parler est celle du chevalier Biehler; voici ce que l'expert dit en tête du catalogue : « M. Biehler, connaisseur habile « et érudit, a eu la facilité, par sa haute position, de pouvoir choisir ses « tableaux dans les plus célèbres galeries de l'Allemagne; nous citerons « seulement celle-ci : Les galeries du prince de Kaunitz, du prince Colalto, « du comte de Sickingen, du comte d'Appony, du comte d'Arnoncourt,

« du baron Badenfeld, du baron Wetzler, du baron Spielmann, du baron « Braunn, du chevalier Packner d'Allard, etc.

« M. Biehler a consacré trente années à la recherche patiente et éclairée « des tableaux qui forment sa collection, parce qu'il n'a voulu y admettre « que des œuvres irréprochables de chaque maître. »

Ainsi, la collection dont je vais parler a été formée par un connaisseur habile qui a pu choisir dans les plus belles galeries. Ce n'est point avec précipitation et en prenant de toutes mains que cette collection a été faite; le temps n'a point manqué au collecteur : il a mis trente ans à réunir une centaine de tableaux. Maintenant, voyons les prix. Je laisse les attributions du catalogue.

Le tableau qui a été vendu le plus cher est un assez bon petit tableau de *C. Poelenburg*, une Bacchanale : il a été vendu 800 fr. C'est un prix qui n'a pas été dépassé, ni même atteint une seconde fois. — Une Fontaine italienne, par *Ad. Van de Velde*, 171 fr. — Une Halte de cavalerie, par *Ph. Wouwerman*, 200 fr.—Un petit tableau de *Gérard Dow*, le Flatteur, 240 fr.— Un Château au bord d'une rivière, par *Wynants*, 360 fr.—Le Lac de Némi, par *N. Berghem*, 170 fr. –Un Paysage de *Moucheron*, avec figures d'*Ad. Van de Velde*, 330 fr.

Mais pourquoi citer d'autres noms? pourquoi parler de K. Dujardin, de Berkheyden, d'Ad. Brauwer, de Govaert-Flinck, de Canaletto, de Guido Reni, de Poussin ? C'est assez triste de citer de pareils prix en regard de ces noms célèbres, et je n'ai aucun plaisir à le faire.

⁂ Tous les amateurs de l'art sérieux connaissent *Ary Scheffer*. On a vendu quelques tableaux anciens et modernes, dessins, gravures, livres à figures, provenant de son atelier, comme dit le catalogue de vente. De tableaux anciens, il n'y en avait guère, et ceux qui s'y trouvaient étaient douteux. Il est rare qu'un artiste soit un amateur, et peut-être plus rare encore qu'il soit bon expert en peinture. C'étaient, en général, des copies modernes ou anciennes. Les copies modernes avaient été faites sur la demande de Scheffer par des artistes que le peintre éminent secourait de la manière la plus noble.

On ne peut citer que bien peu de choses de cette vente. Un panneau contenant la première pensée de deux tableaux de *Rubens*, faisant partie de la Galerie Médicis, actuellement au Louvre, la Destinée de Marie de Médicis et le Triomphe de la Vérité. On sait que dix-huit esquisses en grisaille de ces tableaux sont dans la Galerie de Munich. Ce panneau a été acheté 5,300 fr. pour le Louvre, et il est déjà placé dans la Galerie. Le

Musée a aussi acheté un Portrait de la mère du Titien, par *son fils*. — Quelques exquisses de *Géricault* ont été vendues de 400 fr. à 500 fr. chacune. — Un Paysage par le même, 1,150 fr. Très-grande toile fort laide.—Un charmant portrait, par *Terburg*, a été acheté 3,100 fr. par M. François, graveur. Dans les dessins, une première idée du Naufrage de la Méduse, au crayon, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, par *Géricault*, a été vendue 1,050 fr. — Une Halte militaire, par le même, dessin à l'encre de Chine, 360 fr. — Un volume contenant soixante-neuf feuillets couverts de croquis à la mine de plomb, par le même, 1,090 fr. — Dans les gravures : le Portrait du duc d'Orléans, par *M. Calamatta*, d'après M. Ingres, épreuve sur chine avant la lettre, 110 fr.—La Vierge à la Chaise, par *Raphaël Morghen*, d'après Raphaël, épreuve avec la lettre grise, 145 fr.—Dans les livres à figures : le Trésor de Numismatique et de Glyptique, en 18 vol. in-fol., reliés en maroquin, a été vendu 535 fr.

*** Une vente faite par M. Laneuville, pour un amateur, est venue nous montrer sept *Watteau* qui ont été assez bien vendus. Ces tableaux faisaient un dessus de meuble; on les fit couper et retoucher, et c'est dans cet état qu'ils furent livrés aux enchères. Un d'eux, que le catalogue désigne sous le nom : l'Escarpolette, a été vendu 1,750 fr. Le pendant, la Balançoire, panneau ovale comme le précédent, 755 fr. Les sept ont été vendus 5,400 fr.—Un tableau du baron *Gérard*, les Trois Ages, qui avait appartenu à Louis-Philippe, et a été gravé par *Raphaël Morghen*, 1,200 fr. Il y avait d'autres tableaux, mais ils ne valent pas la peine d'être nommés.

*** M. Defer, ancien marchamd d'estampes, retiré du commerce depuis longtemps, avait conservé un joli choix de gravures qu'il fait vendre aujourd'hui. Une première vente, composée de pièces de peu d'importance et de quelques pièces *gracieuses*, si à la mode aujourd'hui, a déjà été faite. — Les Hasards heureux de l'escarpolette, gravé par *Delaunay*, d'après Fragonard, épreuve avant la lettre, 59 fr. — Le Tendre Désir, d'après *Greuze*, 25 fr. – L'Assemblée au salon, d'après *Lawreince*, épreuve avant la dédicace, 24 fr. — L'Indiscrétion, pièce en couleur, d'après le même, 17 fr. — Le portrait de Mme Mather, sous ce titre : la Nuit passe, l'Aurore paraît, a été acheté 50 fr. par M. Thiers, ainsi que le portrait de Mme Nattier, sous le titre de : le Lever de Flore, 31 fr. Ces deux pièces ont été gravées par *Malœuvre*.—Le portrait de Mme de... en Hébé, gravé par *Hubert*, 45 fr. – La Peintresse, gravé par *Galimar*, d'après Pater, 16 fr.

L'Académie pourrait bien trouver à redire à l'inscription.—Le Bal paré, par *Saint-Aubin*, épreuve avant la lettre, 130 fr. — La Promenade des remparts de Paris et le Tableau des portraits à la Mode, deux charmantes estampes quand elles sont originales, ont été vendues 28 fr. Ici, c'étaient des copies ; mais ni acheteurs ni vendeurs ne s'en sont aperçus. Les estampes originales ont été gravées, en 1767, par *Courtais*, d'après Auguste de Saint-Aubin, et elles portent la signature de *Courtais;* les copies n'ont aucune signature. — Une trentaine de *Watteau* ont été vendus à des prix insignifiants, Le Portrait de Maugis Desgranges, frère du célèbre abbé de Saint-Ambroise, qui fit peindre la Galerie Médicis par Rubens, et amateur d'estampes, gravé par *Morin*, d'après Ph. de Champagne, a été vendu 18 fr.

Demain, 4 avril, on fait la seconde vente de M. Defer ; l'exposition qui a eu lieu aujourd'hui a été fort suivie. Le compte rendu sera pour le prochain numéro, ainsi que celui de la vente Laterrade, quoique celle-ci soit déjà faite.

L'auteur de *la Passion* gravée par Claudine Stella n'est point Nicolas Poussin, mais Jacques Stella.

LETTRE A M. PAUL CHÉRON

DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE.

Tu connais aussi bien que moi la belle suite de la Passion gravée par Claudine Bouzonnet Stella. Comme les cuivres vendus en 1846 avec le fonds de madame veuve Jean (nº 318 de la deuxième partie du catalogue de la vente) existent encore à Paris, les étalagistes des quais ne se font pas faute d'en avoir toujours des épreuves passées au marc de café, dans l'espoir peu honnête, mais rarement heureux, de les faire passer pour anciennes.

Rien n'est plus facile à se procurer, ni plus connu que cette suite, qui, dans les ateliers, est presque aussi fréquente que les Loges ou la Sixtine, et cet honneur, qu'elle doit à son intérêt de composition et à la grandeur de son sentiment, n'est pas immérité. Sur ce point l'on est d'accord, mais on cesse d'être du même avis lorsqu'il s'agit du nom de son inventeur. D'un côté,—et c'est le monde dans lequel, toi et moi, nous avons vécu, celui auquel nous devons, et notre goût commun pour les choses de l'art, et ce que nous pouvons avoir appris de son histoire, — on considère Jacques Stella comme l'auteur de cette suite. On nous l'a dit, et nous l'avons accepté, suivant en cela, comme il convenait, la parole de ceux à qui nous reconnaissions une valeur et une expérience qui nous manquaient. Mais, d'un autre côté, cette suite passe pour être de Poussin, et, comme le nom de Poussin est gravé au bas, cette possession d'état a entraîné, plus que nous ne le croyions, l'opinion du plus grand nombre. Ainsi, un livre récent sur le Poussin, celui de M. Bouchitté, lui a donné une adhésion déjà bien forte, et l'article consacré à ce livre dans la *Revue universelle des Arts* (1) lui fait précisément un reproche de ne pas l'avoir exprimée d'une façon plus formelle. Devant des affirmations aussi positives, j'ai commencé par douter de mes souvenirs, et en-

(1) Numéro d'octobre 1858, p. 79.

suite j'ai voulu revoir les gravures pour, cette fois, avoir une opinion personnelle. J'aurais, je te l'avoue, été quelque peu honteux que nous eussions connu et admiré quinze ans une suite de Poussin, non-seulement sans le savoir, mais même sans le pressentir en rien ; pourtant j'aurais fait bon marché de ce mécompte d'amour-propre, si, après avoir examiné et les raisons tirées de l'histoire, et celles, plus importantes encore, tirées de l'ouvrage lui-même, j'étais arrivé à me convaincre. Je ne l'ai pas pu, et c'est le résultat de cet examen que je t'adresse.

Pour ceux qui sont déjà de l'opinion à laquelle seule je crois qu'il faut se tenir, parce que je n'ai trouvé de raisons que pour la confirmer et pour s'opposer à l'autre, ils pourront penser que tout ce que je vais dire est inutile. Plus même j'apporterai de preuves en sa faveur, plus ils les trouveront superflues, parce qu'il doit leur paraître sans objet d'établir, comme si ce fût une chose nouvelle, une vérité qui est acquise pour eux. Ce n'est pas pour eux que j'écris; mais l'opinion contraire, qui, pour être courante, n'avait encore été approuvée par aucun écrivain, vient de se produire dans un livre, et, si ce livre n'apprend peut-être pas à ceux qui savent, par cette raison même, par sa forme uniquement littéraire et grâce à la haute distinction dont il a été l'objet, il ira précisément chez les gens du monde, qui, sur cette recommandation, en accepteront toutes les parties. La question n'était pas posée avant lui, elle l'est maintenant par le parti qu'a pris son auteur; il y a donc lieu de la traiter, et de voir si l'opinion que je vais discuter, et qui est aujourd'hui celle du petit nombre, n'est pas de nature à ne pouvoir pas être refusée par le grand. Mais, avant tout, je prie ceux qui ne la partagent pas, au premier abord, de se rendre compte qu'en réalité je ne les attaque point, car ils ne peuvent pas encore dire qu'ils aient vraiment une opinion; ils en ont accepté une, suivant en cela cette nécessité humaine qui ne permet de savoir par soi-même que si peu de chose, et ils étaient parfaitement en droit de la suivre, parce qu'on n'a rien à reprocher à celui qui tient ce qui se passe autour de lui pour hors de doute. Quand une erreur existe, ce n'est pas à ceux qui la reçoivent, mais à ceux qui l'ont créée qu'il faut s'en prendre, et bien plus encore à l'erreur elle-même en dehors de toute question de personne. Qu'ils fassent donc comme j'ai fait moi-même; qu'ils examinent la question avec le désir d'arriver, non pas à un point

fixé d'avance, mais à la conclusion, quelle qu'elle soit, qui doit sortir de l'examen, et, s'ils reconnaissent que, depuis le commencement jusqu'à la fin, je n'ai pas été en droit de choisir légitimement un autre chemin, que la logique des faits me contraignait de le suivre et que je ne pouvais pas m'y soustraire, ils se trouveront par là même partager une conclusion qui n'est, d'ailleurs, pas nouvelle, et dont je n'aurai fait que leur faire mieux examiner les motifs.

J'en conviens, le nom du Poussin est au bas de ces planches; mais est-ce bien là une raison sérieuse? Aucune affirmation n'est en soi une preuve; il lui en faut en dehors d'elle, et, pour qu'elle puisse être acceptée, il est nécessaire qu'elle soit légitime. Toutes les gravures portant les noms de Léonard, de Raphaël, de Michel-Ange, de Rubens et de Rembrandt ne viennent pas pour cela d'après les maîtres qu'elles prétendent reproduire. Dans certains cas, l'on a affaire à la mauvaise foi; dans d'autres, plus nombreux, où l'erreur est involontaire, elle est produite, ou par la vanité de la possession, ou par l'ignorance, ou par le manque de goût.

En nous tenant au Poussin même, il serait, sans autre preuve que la vue, impossible de lui conserver la suite de la *Vie de la Vierge*, en vingt-deux pièces, gravée à Rome sous son nom, par Felice Polanzani, au milieu du XVIIIe siècle, et il ne faut pas dire que la gravure, qui est détestable, nous met hors d'état de juger cette question; j'accorde que le goût du pays et de l'époque du graveur a travesti les airs de tête et dénaturé le style des plis; mais encore faudrait-il retrouver le Poussin dans ce que l'infidélité du traducteur n'a pu complétement détruire : dans la disposition des personnages, dans les gestes, dans l'idée en un mot. Sauf une belle scène, celle du *Massacre des Innocents*, où l'on trouve à la fois de l'air, de la noblesse et de la passion, la pensée de tout le reste est non-seulement lourde, mais commune; elle manque autant de personnalité que de distinction. Au reste, ce n'est pas non plus une opinion nouvelle; une note du catalogue de la vente de Mariette (nº 821) l'a déjà dit expressément à la suite de l'œuvre gravé d'après Poussin : « La Vie de la Vierge, en 22 pièces; cette suite, gravée par Polanzani, porte le nom du Poussin quoiqu'elle soit de J. Stella, suivant le sentiment de feu M. Mariette et le mien. »

On peut sourire en voyant l'auteur du très-médiocre *Dictionnaire des graveurs* se mettre ainsi sur le rang de Mariette ; nous n'avons, nous, qu'à y voir l'opinion de celui-ci, et elle nous suffirait pleinement, lors même que nous n'aurions pas l'autorité qui donne raison à son goût, c'est-à-dire le témoignage de Félibien (1). En parlant des suites de dessins que Stella se plaisait à faire, il cite « ceux de la *Vie de la Vierge,* qui sont fort finis et dont les figures sont assez considérables ; il y en a vingt-deux. » Les dessins que Polanzani a eus sous les yeux n'avaient pas de signature : ils étaient français et du XVIIe siècle ; c'était plus qu'il n'en fallait en Italie pour les attribuer à Poussin. Le graveur a dû être, il a été de bonne foi ; mais, pour nous, cette raison ne peut donner aucune autorité à son erreur, et le nom de Poussin au bas de ces pièces doit être considéré comme non avenu.

On ne peut croire à une erreur de Claudia Stella. On sait l'étroite liaison de son oncle et de Poussin ; on sait le culte que cette simple et noble fille conserva et entretint chez ses sœurs pour la mémoire du grand maître qui avait aimé leur oncle, qui à Rome avait été un père pour leur frère Antoine : Guillet de Saint-Georges dans la Vie de celui-ci (2), Félibien, Antoine lui-même, dans une lettre que les *Archives de l'Art français* doivent à M. de la Salle (3) et sur le verso de laquelle Poussin a tracé l'un des plus beaux dessins de sa vieillesse, seraient là pour en témoigner s'il ne suffisait pas de ces sobres et vigoureuses gravures dans lesquelles Claudine a interprété le génie du Poussin avec tant d'intelligence et de justesse, qu'elle est au nombre de ses plus grands interprètes, entre Jean Pesne et Gérard Audran, après le premier à coup sûr, mais bien avant le second. Ce serait donc une folie de soutenir qu'elle s'est trompée ; il n'y a rien de plus impossible.

(1) Ed. de Trévoux, in-12, t. IV, p. 412. Florent le Comte le dit aussi : « Il fit la Vie de la Vierge en 22 dessins différents. » Les exemplaires du Cabinet des Estampes qu'on peut voir dans l'œuvre de Poussin et dans celui de Stella n'ont que 20 numéros ; le catalogue de la vente de Mariette dit expressément 22, et, comme le n° XX est la Mort de la Vierge, il est facile de voir qu'il manque deux sujets, soit l'Assomption et le Couronnement, soit l'Ensevelissement de la Vierge et son Assomption.

(2) *Mémoires inédits des Académiciens,* t. I, p. 423-424.

(3) *Documents,* tom. III, p. 366-368.

Croire à la mauvaise foi de sa part, c'est une imputation qui ne peut naître dans la pensée de personne. Mais, de ce qu'aujourd'hui le nom de Poussin se lit au bas des planches gravées par elle, s'ensuit-il forcément qu'il ne puisse pas y avoir été mis par un autre? Assurément non, et c'est ce qui a eu lieu. M. Bouchitté, qui connaît cette opinion, en fait peu de cas et la repousse en disant qu'on ne pourrait affirmer ce fait que sur des preuves bien constatées qui ne sont pas encore fournies. C'est faire bien bon marché d'une grosse difficulté; les planches donnent cette preuve, et avec une évidence si matérielle et si criante, que tout homme, une fois interrogé sur ce point, répondra de la même façon. Cette différence entre les lettres du nom de Poussin et celles des autres mots de l'inscription, que j'ai remarquée comme tant d'autres, et que je n'aurais aucun mérite à signaler quand même je serais le premier à y faire mettre le doigt, saute aux yeux d'une façon telle, que ceux qui, prévenus par la possession d'état, n'y ont pas encore fait attention, s'étonneront, la première fois qu'ils tiendront ces pièces en main, de ne pas en avoir été saisis. Comme toujours, au reste, la fraude se décèle elle-même, et ces caractères mensongers, qui innocentent l'artiste, portent dans leur forme la preuve qu'ils sont postérieurs à sa mort de près d'un siècle; par là, c'est se tromper du tout au tout que de mettre en avant la bonne foi de Claudia Stella, qui n'a pas à être en question, puisqu'elle est hors de cause.

En effet, que l'on jette seulement les yeux sur les inscriptions, car il n'est pas besoin d'y mettre ni bonne volonté ni application, et l'on verra du premier coup que les lettres du nom de Poussin sont plus régulières, plus modernes que celles du nom de Claudia, qui sont bien de son temps; les premières ont des pleins et des déliés; elles sont unies par des jambages, peintes avec soin et certainement coupées au burin; les secondes, mordues à l'eau-forte, sont isolées, vieilles et irrégulières dans leur forme, inégales dans leur position réciproque. Les *s* des premières sont plusieurs fois longues, et ornées, à la façon d'un *f*, de deux boucles allongées qu'on n'a jamais faites au XVIIe siècle. Je n'en puis même donner une meilleure idée qu'en rappelant aux personnes familières avec les gravures, la forme des lettres employées par les Ravenet et les Baron dans les signatures compassées de leurs estampes. Le grand N, le grand P, et les *s* à double boucle dont

je parlais ont une tournure tout anglaise. Je ne sais si les planches ont eu à revenir d'Angleterre; mais, à coup sûr, le graveur en lettres qu'on a chargé de cette besogne, à une époque qu'on doit rapporter à la fin du dernier siècle, avait travaillé pour ce pays et en avait gardé le goût. Le plus rapide examen des inscriptions, fait pour vérifier ce que j'avance, en dirait plus que toutes ces explications, et cependant je demanderai d'insister encore sur ce point en transcrivant ici les inscriptions elles-mêmes; j'indique par des italiques les parties modernes.

1 *N. Poussin* in. et pinx. — Cluadia Stella sculp. (H. 0,436; L. 0,340.)

2 *N. Poussin Pinxt :* — Claudia Stella scul. Au-dessous : cum Priuil. Regis.

On peut remarquer qu'ici la signature de Claudia Stella, qui est bien du temps et qui est accompagnée, cette fois seulement, de la mention d'un privilége, est d'une gravure plus légère et plus régulière que les autres signatures, très-grossières et très-noires. Peut-être faut-il croire qu'elle les avait d'abord toutes signées elle-même et qu'ensuite on voulut faire plus promptement regraver toutes les signatures par un graveur en lettres qui n'a fait son travail qu'à cette planche. (H. 0,439; L. 344.)

3 *N. Poussin* in. et pinx. — Claudia Stella sculp. (H. 0,432; L. 0,344.)

4 *N. Poussin* in. et pinx. — Cluadia Stella sculp. (H. 0,435; L. 0,340.)

5 *N. Poussin in. et pinx.* — Claudia Stella sculp. (H. 0,429; L. 0,344.)

6 *N. Poussin* in. et pinx. — Claudia Stella sculp. (H. 0,431; L. 0,339.)

7 *N. Poussin Pinx.* — Cluadia Stella sculp. (H. 0,433; L. 0,341.)

8 *N. Poussin in. et pinx.* L'*in. et pinx.* est imité de l'ancien, mais sa modernité se décèle en ce qu'il est de la hauteur du nom, alors que toute cette première inscription est beaucoup plus haute que la seconde. — Claudia Stella sculp. (H. 0,439; L. 0,348.)

9 *N. Poussin* in. et pinx. — Claudia Stella sculp. (H. 0,427; L. 0,338.)

10 *N. Poussin* pinx. — Claudia Stella sculp. (H. 0,439; L. 0,345.)

11 *N. Poussin* in. et pinx. — Claudia Stella sculp. (H. 0, ; L. 0 .)

12 *N. Poussin Pinx.* — Claudia Stella sculp. (H. 0,439; L. 0,347.)

13 *N. Poussin Pinx.* — *C. Stella Sculp.* (H. 437; L. 0,348.)

De ce fait matériel, qui n'est pas contestable, la conclusion est, on le voit, très-facile à tirer. Il n'y a pas à dire qu'originairement le nom du graveur se trouvait seul sur les pièces et qu'il a fallu y mettre pour la première fois le nom du peintre. Dès l'origine, il y a toujours eu un nom de peintre; comme ces témoins de terre qui dans un travail de terrassement sont respectés pour indiquer la hauteur des terres enlevées, l'*in. et pinx.*, gravé de la même main que le nom de Claudia Stella, est demeuré pour le montrer d'une façon irrécusable. Si le nom du peintre y était, ce n'était donc pas celui de Nicolas Poussin, car il est impossible d'admettre qu'on l'eût effacé pour le récrire et donner à une attribution, qui aurait été, dans ce cas, incontestable, la défaveur d'une apparence de fraude. Ce qui s'est passé est bien simple : à la place d'un nom moins connu, on a mis, comme toujours, un plus grand nom qui fût mieux de nature à pousser à la vente; c'est une fraude commerciale, comme l'histoire de la gravure en offre de trop nombreux exemples.

Mais comment ne connaît-on pas d'exemplaires du premier état? Les pièces elles-mêmes se chargeront de répondre, sans qu'il soit besoin pour cela d'exciper du silence des contemporains, dont pas un ne les a citées. Il est certain qu'elles n'ont pas été publiées au XVIIe siècle; non point parce que la suite est incomplète (elle s'arrête à la Comparution devant Hérode), mais surtout parce que les planches sont inachevées. Jamais aucune n'a reçu le verset de l'Évangile ou des Prophètes qui devait en expliquer le sujet et qu'attend la marge ménagée au bas pour la recevoir, et, de plus, on trouve dans cette même marge de ces traits échappés au burin que l'on efface au brunissoir quand on fait la dernière toilette d'une planche avant de la livrer au public. Il est même bon de remarquer qu'à la 13e les deux noms d'artistes et le chiffre lui-même sont tous modernes; on avait sans doute trouvé la planche sans aucune inscription, ce qui se comprend très-bien puisqu'elle est la dernière. Claudia Stella n'en a tiré que des épreuves d'essai; elle est morte avant la fin de son œuvre; les planches se

sont trouvées dans sa succession et sont demeurées oisives jusqu'au moment où elles sont tombées dans les mains du faussaire, qui, pour les mettre au jour, y a fait écrire le nom de Poussin; c'est ce qui explique encore comment ces planches, maintenant détruites par un tirage énorme et peu soigneux, ont commencé dans ce second état par donner des épreuves d'une fraîcheur et d'une beauté qui sans cela seraient étonnantes.

Le nom qui se trouvait avant celui de Poussin, je l'ai écrit en tête de cette note, c'est celui de Jacques Stella; il me reste à le justifier. Je le ferai de deux manières : en établissant non-seulement que la suite est de lui, mais aussi qu'elle ne peut pas être de Poussin. Et comment ne trouverait-on pas trace dans les historiens de Poussin d'une suite de tableaux qui, sans tenir compte des sujets absents et nécessaires pour la terminer, serait encore la plus nombreuse qui fût sortie de son pinceau? Certes, le Poussin a peint plus de tableaux isolés que n'en ont indiqué Félibien, Bellori et Florent Le Comte; mais d'un tableau à une suite, il y a bien loin. Qu'on se rappelle les années pendant lesquelles Poussin s'est occupé de chacune des deux suites des Sacrements et de celle des Quatre Saisons. Cette raison seule suffirait pour faire naître le doute. Comment! il n'y aurait nulle part trace de tout ce travail! Poussin, dont le génie fécond ne créait incessamment que pour choisir ensuite, n'est pourtant pas de ces hommes faciles à eux-mêmes qui se contentent de tout ce qui leur vient, sans le mûrir et le féconder, et qui font en se jouant et sans en être préoccupés, sans y penser, ni avant ni pendant, une suite de cette nature. Lui, au contraire, y aurait passé des années, et ni Félibien ni Bellori n'en auraient rien su! Ce n'est ni pour le cardinal Barberini, ni pour M. de Chantelou, ni pour M. de Pointel, ni pour le cavalier del Pozzo qu'il aurait peint cette suite : pas un d'eux n'a eu même l'esquisse ni une répétition transformée d'un seul des sujets qui la composent. Poussin n'en parle dans aucune de celles de ses lettres qui nous ont été conservées et qui comprennent une période de... années. Jamais depuis un siècle et demi, rien de sa main n'est venu au jour de cette suite, ni esquisse, ni tableau. Ce sont trop d'impossibilités à la fois, auxquelles on peut ajouter que, dans son œuvre peint, si nombreux pourtant et si varié, rien n'est plus rare que des sujets de la Passion, dont le thème ne paraît pas lui avoir été sympathique.

M. Bouchitté, au reste, a bien senti d'avance la force de cette objection, et, pour s'y soustraire, il se demande si l'on ne pourrait pas « hasarder la conjecture que ces gravures ont été « exécutées d'après des dessins finis du maître. » Je ne sais pas d'abord ce que sont des dessins finis de Poussin. Ce que Poussin met dans ses dessins, ce n'est jamais rien de fini, c'est la pose, le sentiment ou l'effet; et le procédé de ses dessins, toujours lavés de bistre, soit que sa plume ait arrêté les contours, soit qu'il les ait d'abord posés au crayon et recouverts ensuite, soit, ce qui lui arrive encore, qu'il ne se soit servi que du pinceau, ne va pas au delà d'une indication magistrale qu'il fixe pour aller ensuite à un but plus élevé. Jamais il n'a fait un dessin pour faire un dessin; ce n'est jamais pour lui un but, mais toujours une étude et un moyen; quand il dessine, il cherche ou il note ce qu'il a trouvé; ce ne sont que des pièces destinées à construire ensuite. Rien n'est moins fait pour la gravure, et, en dehors de la pieuse reproduction *fac-simile*, dont l'idée était étrangère à son temps, ses dessins se refusent à être reproduits par elle. Tandis que Stella, qui a lui-même (1) gravé, a beaucoup composé pour la gravure. Il est bon aussi de remarquer que Poussin n'aimait pas travailler pour elle. A part les titres de l'Horace, du Virgile, de la Bible, gravés par Mellan pour les livres de l'Imprimerie royale, et la planche pour les Hespérides du Père Ferrari (2), qui a dû lui

(1) Voir le *Peintre graveur français* de M. Robert-Dumesnil.

(2) Le livre du Père Ferrari, *Hesperides, sive de malorum aureorum culturâ et usu, libri quatuor*, parut à Rome en 1646. Comme le privilége est de 1644, il est probable que Poussin fit son dessin dans cette année, c'est-à-dire un an et demi après son retour à Rome. La planche gravée par Corn. Bloemaert s'y voit après la page 96 et traduit les pages précédentes. Le dessin original existe au musée du Louvre. Voici les quelques lignes qui se trouvent au verso :

Si fará in riva di un gran lago una selvetta o giardino di cedri
donde tre ninfe ne coglieranno, et una di queste in un
bel canestro ne presenterá riverente al Benaco.............
........quello sará vecchio maestoso lo (*quale sara?*) sopra
un (*pesce*) mostruoso e terrá il tridente il vecchio mostrerá
di.............. (*i*)l dono.............. fare un satiro (*o*) due et
da.................... rupe..................... no della bellezza
di quei pomi e............ del giardino e per corteggio del
Benaco due fium(*i*) di statura più bassa.... sopra pesci mostruosi
Stando versino (*dell' ur*)ne loro l'acqua nel lago.

Malgré les lacunes, il est facile de suivre le sens : Sur le bord d'un grand lac, on

être arrachée par l'amitié, on ne sache pas qu'il ait fait d'autres dessins pour être gravés (1), et ses lettres témoignent même du dégoût et de l'ennui qu'il avait à être forcé de perdre son temps à quelque chose qui, n'étant pas destiné à aller jusqu'à la peinture, ne lui paraissait même plus être un travail digne de lui. D'ailleurs, en admettant qu'il n'eût voulu faire que des dessins de cette suite de la Passion, il n'eût pas moins cherché d'idées, moins essayé de compositions que pour des tableaux; la préoccupation que ses lettres montrent à propos de ces titres en est une preuve; on en trouverait donc des traces dans ses dessins. Personne, à coup sûr, ne peut se vanter de connaître tous les dessins de Poussin qui existent; mais, dans tous ceux que j'ai vus, et j'en ai vu beaucoup, ceux du Louvre, ceux des collections de M. Reiset, de M. de la Salle, de M. Gatteaux (2), d'autres encore, je n'ai pas le souvenir d'avoir jamais rencontré ni composition, ni groupe, ni même de figure qui eût trait à cette suite.

D'ailleurs, il n'est même pas besoin de ces raisons. Les gravures elles-mêmes se chargent de prouver qu'elles sont faites d'après des peintures. Il y a d'abord une preuve formelle, c'est l'*invenit et pinxit* mis par Claudia Stella; si ses originaux eussent été des dessins, l'*invenit* aurait suffi, et le *pinxit* serait un mensonge. De plus, il n'y aurait aucune mention, que cela serait encore certain, d'après les effets de lumière si vifs et si brillants de certaines de ses estampes. Au XVIIe siècle en France, aucun dessin ne les aurait donnés d'une façon assez colorée et assez

représentera une petite forêt ou un jardin de citronniers dont trois nymphes cueilleront les fruits; l'une d'elles en offrira avec respect une belle corbeille au Benacus (le lac de Garde); celui-ci sera d'une vieillesse majestueuse; il sera assis sur un grand poisson et tiendra un trident. (Dans le fond, on fera) un satyre ou deux ..... Comme cortége au Benacus, il y aura deux Fleuves de taille moins haute, montés sur de grands poissons, et qui, de leurs urnes, verseront de l'eau dans le lac.

(1) La suite des figures pour le Traité de Léonard de Vinci est d'une tout autre nature.

(2) M. Gatteaux possède, entre autres, beaucoup plus de compositions relatives à la Vie d'Hercule et destinées au plafond de la galerie du Louvre qu'il n'en avait été gravé par Jean Pesne. Il a fait, il y a quelques années, graver par M. Gellée toutes celles qui étaient restées inédites; il n'a pas fallu pour cela moins de ... feuilles, et il convient d'autant plus de signaler ces gravures si intéressantes et de l'exécution desquelles on ne saurait être trop reconnaissant à M. Gatteaux, que leur existence est loin d'être aussi connue qu'elles le méritent.

claire pour que la gravure les pût traduire; en Flandres, Rubens rehaussait de blanc et de noir les dessins finis qu'il faisait faire par des élèves pour ses graveurs et corrigeait de la même façon les épreuves d'essai de leurs planches, pour les guider et leur indiquer l'effet jusqu'à ce qu'il fût atteint (1); mais cela n'était ni dans le tempérament, ni dans les habitudes des artistes français de cette époque, et l'on pourrait conclure sûrement des effets de lumière et de clair-obscur des planches de Claudia, que ses originaux ne pouvaient être que des peintures.

Félibien le dit, d'ailleurs, dans un passage relatif à Jacques Stella que M. Bouchitté n'a pas manqué de citer, mais où il se refuse, à tort, à reconnaître la suite dont une partie seulement a été gravée par la nièce de l'artiste : « Durant l'hiver, lorsque « les soirées sont longues, il (Stella) s'appliquait ordinairement à « faire des suites de dessins. » Et alors Félibien énumère ceux de la *Vie de la Vierge* en vingt-deux sujets, une série de jeux d'enfants (2), des suites de vases d'orfévrerie, d'ornements d'architecture (3), et enfin « *toute la Passion de Notre-Seigneur, qu'il a « peinte depuis en trente petits tableaux; c'est le dernier ouvrage « qu'il ait achevé.* » Le passage est très-précieux de toutes façons, et parce qu'il donne un fondement positif à l'attribution de cette suite à Stella, et parce qu'il rend raison de différentes difficultés, en nous affirmant que ces tableaux étaient petits; en effet, on ne fait pas une suite de grandes peintures sans une destination qui aurait été connue de Félibien ; car c'eût été pour Stella ce que la Galerie des Chartreux est pour Le Sueur, et cette petitesse explique très-bien que ses tableaux ont pu se perdre plus facilement que s'ils avaient été exécutés pour une église ou pour un cloître.

Ainsi, pour Poussin il n'y a pas de preuves historiques; les défenseurs de cette attribution sont bien forcés d'en convenir, et il y en a en faveur de Stella. Pourquoi donc les repousser, et quelles raisons donne M. Bouchitté pour se débarrasser de ce

(1) Mariette a traité ce point avec sa finesse et sa sagacité ordinaires. Voir l'article Rubens de son *Abecedario*, tom. V.

(2) Gravée en 1657 comme *la Mesure et proportion du corps humain, inventé par J. Stella.* Celui-ci était mort le 29 avril 1657, à 61 ans ; cette date est authentique; elle résulte de son billet d'enterrement, vu par Mariette.

(3) Gravés par Françoise Bouzonnet et publiés en 1658 en 66 pièces formant quatre livres. La suite est dédiée par Claudine à M. Ratabon.

témoignage incommode? L'une est de fait, l'autre de sentiment. Celle de fait porte sur le nombre des tableaux. « Cette circon- « stance » dit M. Bouchitté « éloigne l'idée d'attribuer à Stella la « suite dont il est ici question. Ce serait, en effet, dix-sept com- « positions à trouver entre la Comparution devant Hérode et la « Résurrection. Or, l'imagination la plus féconde ne saurait y « parvenir, et les conditions que le peintre doit demander à un « sujet pour le traduire dans sa langue rejettent toute idée d'une « aussi malheureuse fécondité dans un cercle qui ne la comporte « pas. » Le raisonnement paraît spécieux; est-il pour cela pé- remptoire? Je ne le crois nullement. Stella suit pas à pas l'Évangile; en le prenant où il l'a laissé, voyons si nous n'arriverons pas à trente sujets, et je ne veux pas remarquer dans le commencement l'omission d'une scène du jardin des Oliviers qui donnait lieu à un tableau, je ne dis pas le baiser de Judas, ce seraient les mêmes personnages que le Christ entraîné, mais Jésus-Christ réveillant les apôtres. Je ne compte pas ce sujet parce que jusqu'à douze les numéros sont anciens, et nous ne devons rien intercaler, mais seulement suivre. J'ai dit que le numéro treize est moderne; mais entre ces deux il n'y a pas de sujets. C'est donc bien après la Comparution devant Hérode que nous avons à continuer la série, et, au lieu de ne pas atteindre le nombre de trente, nous le dépasserons plutôt. En effet, il reste encore à traiter — et la mémoire de ceux qui me lisent leur montrera que je n'invente rien, car il n'est pas une des scènes que je vais indiquer qui n'ait été fréquemment traitée par la peinture — la flagellation, le couronnement d'épines, Jésus montré au peuple, Pilate se lavant les mains du sang de ce juste, Jésus portant sa croix, l'évanouissement des saintes femmes sur le passage du Christ et la scène de la Véronique, le Christ succombant sous le poids de sa croix dont se charge Symon de Cyrène, la mise en croix, l'exaltation de la croix, Jésus sur la croix, et je ne parle ni de la scène de la lance et de l'éponge, ni de sa mort, ni des prodiges qu'on lui donne pour accompagnement, la déposition de croix, la *pietà*, la mise au tombeau, la descente aux enfers et la résurrection. Ce sont quinze scènes, ce qui, avec les treize premières, nous donne un total de vingt-huit. On me dira que j'ai indiqué trois scènes pour la montée au Calvaire et que les sujets sont bien analogues; je répondrai qu'il est facile

de les traiter de façon bien différente, et que Stella n'a pas reculé devant des répétitions : les trois comparutions du Christ devant Caïphe, devant Anne et devant Hérode sont bien aûtrement pareilles comme donnée que les trois scènes de la route du Golgotha. Il manquerait donc deux sujets. Ceux que j'ai énumérés sont tous traditionnels; ils ont été incessamment traités, et par là ne peuvent pas être niés; mais, en dehors d'eux, il y en a encore d'autres. Non-seulement l'invention poétique, mais l'invention pittoresque peut faire sortir de ce poëme douloureux bien des scènes naturelles que le récit des Évangiles n'a pas notées, mais qui doivent et qui peuvent s'être passées. De nos jours, inspiré par les extases hallucinées de la sœur Emmerich, M. Delaroche a traité de nouveaux sujets dans la Passion. Pourquoi Stella n'en aurait-il pas fait autant et n'aurait-il pas pu trouver dans son esprit de ces circonstances qui sortent si naturellement d'un sujet donné, qu'une fois mises au jour, elles sont acceptées de tous comme une chose qui aurait dû être représentée depuis longtemps? Mais, en inventant deux sujets, Stella eût été contre l'orthodoxie et il s'en préoccupait certainement plus qu'on ne le fait de nos jours, où la Passion est devenue pour les artistes bien plus un poëme humain qu'une vérité religieuse. Cela est vrai, mais, dans la scène des outrages, Stella n'a-t-il pas fait précisément la même chose, c'est-à-dire représenté une circonstance possible et acceptable, mais sur laquelle les Évangiles sont muets, quand il a feint que la piété d'un assistant avait jeté sur la tête du Christ un linge qui lui dérobait au moins la vue de celles des insultes qui n'atteignaient pas son corps? Stella est pris là en flagrant délit d'invention. Il peut bien avoir encore eu quelque autre inspiration du même ordre; et, se refuserait-on à l'admettre, la scène de l'éponge et de la lance, et la résurrection des morts suffisent et au delà pour les deux sujets qui manquent. Ainsi l'objection tirée du nombre de trente sujets disparaît quand on la soumet à l'examen.

Je me suis même tenu volontairement sur le terrain de mon adversaire; je demanderai maintenant de changer la question et de la remettre dans son véritable jour, qui me paraît avoir été méconnu par lui. En effet, pour fixer le terme de cette série, il n'a pas tenu compte du sujet des premières scènes traitées par Stella. Oui, la Passion se termine à la résurrection quand elle

commence au jardin des Oliviers; mais si, comme Stella, on remonte plus haut, si on déroule les événements de la dernière partie de la vie du Christ, non-seulement depuis la Cène, mais depuis l'entrée à Jérusalem, l'unité de temps ne peut plus être aussi stricte, et c'est s'arrêter en route que de rester à la résurrection, qui n'est qu'un des détails de l'action et non pas son couronnement. La Passion du Christ, c'est, d'un côté, l'accomplissement des prophéties; de l'autre, ce n'est que la préparation, que le prologue en quelque sorte des événements qui la suivent et en vue desquels seuls elle a été consentie. De toutes façons, c'est la partie transitoire humaine et inférieure, qui n'est rien sans la partie postérieure et divine qui lui succède. Commencer par l'entrée à Jérusalem, c'est ne pas s'en tenir au drame de l'agonie, c'est traiter toute la fin de la vie terrestre du Christ, et, par là, c'est aller forcément jusqu'à l'Ascension. Alors, que d'autres sujets avant celui-ci, les saintes femmes au tombeau, l'apparition à la Vierge, le *Noli me tangere,* l'apparition au milieu des apôtres, l'incrédulité de saint Thomas, les pèlerins d'Emmaüs, la remise des clefs à saint Pierre, la pêche miraculeuse et d'autres encore! Pour les traiter tous, le nombre de trente sujets ne suffit plus et serait bien dépassé. Et ce n'est pas, qu'on le remarque, une supposition que je fais là; je mêlerais à cette discussion trop de noms étrangers, si je voulais essayer d'énumérer toutes les suites de la Passion qui ne s'arrêtent qu'au sujet du Christ remontant au ciel. Stella n'a pas dû faire autrement que les autres; depuis la Comparution devant Hérode jusqu'à la résurrection, il n'a pas traité tous les sujets que j'indiquais; tous sont possibles, je le maintiens; mais Stella s'est contenté de prendre les plus saillants; il a choisi de même dans ceux qui précèdent l'Ascension, et c'est ainsi seulement qu'il a pu ne traiter que trente sujets. Il n'y a donc pas à s'étonner de ce nombre, puisqu'il était si facile de le dépasser.

Ceci était la question de fait; j'arrive à celle d'appréciation. Les arguments qui ont été mis en avant, et je ne les atténue pas en les résumant, se peuvent ranger sous ces trois chefs. Cette suite est supérieure à ce que nous connaissons de Stella : donc, elle ne peut pas être de lui; elle ressemble à Poussin : donc, elle doit être de lui; non-seulement elle est digne de lui, mais elle est de ces œuvres qui portent une telle empreinte du génie du maître, qu'il n'est pas même permis d'exprimer un doute à son égard.

Le premier argument me semble étrange, et il n'aurait de valeur à mes yeux que s'il se présentait sous cette forme : Il est absolument impossible que cette suite soit de Stella pour telle et telle raison. Mais, de ce qu'un ouvrage, sans avoir d'ailleurs rien d'incompatible avec les autres œuvres d'un auteur, serait supérieur à celles-ci, ce serait un singulier raisonnement que d'en conclure qu'il ne peut pas être de lui. A appliquer cela au pied de la lettre, les chefs-d'œuvre ne seraient plus de personne, car, en prenant ainsi par le bas la mesure d'un homme et niant tout ce qui le dépasse, je ne verrais pas pourquoi on n'arriverait pas à dire que celui qui a signé *la Thébaïde* ne peut pas avoir écrit *Phèdre*, que l'auteur de *Pulchérie* n'est pas celui du *Cid*, et que l'homme qui a commis *Don Garcie de Navarre* n'est pas capable d'avoir composé le *Tartufe*. Si les génies ne sont pas toujours à la même hauteur, même après qu'ils sont formés, les talents secondaires sont, dans leur mesure, sujets à la même loi; seulement, l'exception chez les premiers est le médiocre, et chez les autres, c'est le bon. Stella, qui nous occupe en ce moment, est un homme très-secondaire. A propos de la suite de la Passion, son nom, qui n'est pas assez haut pour avoir été prononcé sans motifs, est mis en balance avec un plus grand nom : ce serait déjà une première présomption de croire plutôt au sien, car l'histoire est comme la vie, elle dépouille incessamment les pauvres pour ajouter à la fortune des riches; mais, comme, de plus, il y a des raisons de croire que cette suite est de lui, la seule chose qui me paraisse alors se pouvoir déduire légitimement, c'est que nous avons là non-seulement une de ses bonnes œuvres, mais celle où il s'est élevé le plus haut.

Cette suite, dit-on encore, fait penser à Poussin. Mais y a-t-il là quelque chose qui ne soit parfaitement naturel? Ce serait même du contraire qu'on aurait lieu d'être surpris, car il y a des raisons pour que cela soit, et du côté de l'artiste, et du côté de son interprète; autrement dit, les deux individualités qui ont été en jeu pour produire cette œuvre telle que nous la possédons ont concouru, chacune pour leur part, à ce résultat, qui se trouve ainsi avoir une double raison d'être.

L'amitié de Stella pour le Poussin est bien connue, et, de la part d'une nature secondaire vis-à-vis d'une nature supérieure, l'amitié ne va pas sans l'admiration, et celle-ci, quand la profes-

sion est la même, mène nécessairement à l'imitation. Aucun artiste français n'a vécu avec le Poussin comme Stella; né en 1596, c'est-à-dire deux ans seulement après lui, Stella est arrivé à Rome en 1623 et il ne l'a quittée qu'en 1634 à la suite du maréchal de Créqui (1), pour lequel Poussin a travaillé et à la mort duquel un Bain de femmes fait pour lui par le Poussin passa dans les propres mains de Stella. Cela fait donc neuf années de séjour, sur lesquelles les deux artistes ont pu se connaître pendant huit, puisque, dès le printemps de 1624, Poussin habite Rome. Il ne la quitta plus que pour revenir deux ans à Paris, de la fin de 1640 à la fin de septembre 1642; à ce moment, Stella était à Paris et les deux amis durent se revoir alors d'autant plus fréquemment, que l'absence n'avait pas interrompu leurs relations, attestées par ces tableaux envoyés par le Poussin à Stella, l'un de ceux même qui ont jamais eu le plus de tableaux de la main de Poussin, puisqu'il a reçu de lui un Ravissement de saint Paul, un Moïse frappant le rocher, un Apollon poursuivant Daphné, une Danaé, un Vénus donnant les armes à son fils Énée, la Naissance de Bacchus, et peut-être aussi un Crucifiement qui était dans le cabinet de mademoiselle Stella. Nous connaissons ceux-là : ce ne sont peut-être pas les seuls, mais leur nombre suffit et au delà pour attester la préoccupation de l'artiste lyonnais pour les œuvres du grand maître. Son exécution était très-différente, plus légère à la fois et bien plus faible, mais ici nous ne savons pas ce qu'était l'exécution de ses tableaux de la Passion; nous n'avons sous les yeux que leur composition, c'est-à-dire leur pensée nue, la chose même sur laquelle l'influence du Poussin a dû être la plus grande.

D'un autre côté, le burin et la pointe qui les ont traduits, qui leur ont donné la seule forme sous laquelle nous puissions les juger aujourd'hui, étaient maniés par une main, étaient au service d'une pensée, profondément imbues de l'idée de Poussin. Mariette, dans la partie de ses notes encore inédite, dit à propos de Claudine : « J'ai de ses desseins, composés dans le style du Poussin et qui en sont dignes; » et, cataloguant sa série de petites gravures pour un missel, il fait cette remarque : « A toutes, *Claudia B. Stella in. sculp.;* sans cela on les prendroit pour estre de

(1) *Félibien*, p. 407 et 411.

l'invention du Poussin; » et cela est vrai; s'il avait voulu se réduire à un aussi petit cadre, si, au lieu d'aller toujours jusqu'où sa force pouvait atteindre, il avait pu se tenir à cette simplicité sommaire qui est un des mérites de ce genre de compositions, c'est ainsi qu'il les aurait traitées, et Mariette ne va pas trop loin quand il avoue que sans l'inscription il s'y serait trompé. Par là, et avec une inspiration si pénétrée du génie du Poussin, qu'elle aurait pu faire hésiter un connaisseur comme celui-là, qui sait ce que l'outil de Claudia a de lui-même et insciemment pu ajouter de sentiment poussinesque aux airs de tête et aux plis de son modèle? Le peintre avait cherché Poussin dans la composition, et après lui le graveur est venu insister dans le même sens en agissant à son tour sur les détails de la forme; sous l'influence de cette double action, il n'y a donc pas lieu de s'étonner d'une certaine ressemblance. Elle existe, je ne veux pas le nier; mais, malgré tout, je ne la sens pas aussi grande qu'on veut bien le dire et qu'il serait naturel de la trouver. Si ceux-là mêmes qui sont le plus frappés de ce caractère poussinesque, et ils l'y voient d'autant plus que le nom du Poussin, accepté par eux sans discussion, les fait malgré eux n'y chercher que celui-là, avaient pensé à comparer, à ce point de vue, ces gravures de la Passion avec les autres planches que Claudine a gravées sans conteste d'après le Poussin, ils auraient, au contraire, été frappés d'une dissemblance qui est à mes yeux d'un grand poids dans la question. Dans celles qui sont absolument authentiques, le sentiment de Poussin éclate, il y est tout entier, et partout au même degré; en admettant que la Passion fût de lui, il faudrait reconnaître que Claudia aurait bien faibli dans son interprétation; au lieu de la marque franche et irrécusable, il n'y aurait plus qu'un souvenir et qu'un écho bien affaibli. D'où viendrait cette différence et ce qu'on sent ici de mollesse et de rondeur? Pourquoi est-elle plus énergique d'un côté que de l'autre? Pourquoi ne procède-t-elle ici que par la couleur et là que par le dessin? Pourquoi fait-elle ici sortir la forme de la lumière, tandis que là elle ne la fait sortir que de la ligne? Pourquoi d'un côté tout est-il dominé par l'effet, et de l'autre, par la pensée? Il n'y en a pas de raison, ou, pour mieux dire, il y en a une : c'est que la Passion est de Stella; et, cela admis, ce qui serait un défaut dans une traduction de Poussin est un mérite dans une copie de Stella;

dans les deux cas et par son inégalité même, Claudine a été à une hauteur égale comme interprète, puisqu'elle a réellement compris et fidèlement rendu, dans ce qu'ils ont de différent, les deux maîtres qu'elle se proposait de reproduire.

Ces deux points examinés, il nous reste le troisième, et celui-là est le nœud même de la question, ou plutôt c'est la question tout entière. Si dans ces compositions le génie de Poussin était marqué d'une façon si irrécusable qu'il ne pût pas être nié, Claudine n'aurait pas gravé la suite de la Passion peinte par son oncle; elle en aurait gravé une du Poussin, et ses historiens auraient eu beau se taire là-dessus, il eût fallu l'accepter quand même. De sorte que ce qu'il faut examiner, c'est de savoir s'il n'y a pas là, dans l'ensemble à la fois et dans les détails, dans le principe et dans l'exécution, des choses qui soient indignes du génie du Poussin ou surtout incompatibles avec lui. La question de Stella devient ici secondaire parce que l'affirmation définitive est de soi difficile à atteindre et à faire accepter, tandis qu'il est toujours possible de nier légitimement; c'est déjà une vérité positive que la destruction d'une erreur. Dans le cas en litige, la Passion ne serait pas de Stella, que pour cela elle ne serait pas davantage du Poussin, et c'est ce qu'il importe le plus d'établir.

Dégageons-nous d'abord de quelques parties secondaires. Les fonds de paysage et d'architecture ne sont pas dignes de Poussin; ils manquent d'air, ils sont mous et confus, ils sont surtout sans personnalité. Le caractère le plus particulier au Poussin, celui au reste de tous les hommes de génie, c'est qu'une fois en face de leur œuvre, on ne la voit, on ne la conçoit même pas possible autrement. Ici le paysage et l'architecture ne font pas tellement corps avec la scène, qu'on ne puisse les remplacer par tout autre; ce ne sont absolument que des fonds; ils ne jouent que le rôle d'utilités, et ce qu'on peut faire de mieux, c'est de ne pas insister, car on les trouverait bien creux et sans véritable accent. Ceci dit, une chose me frappe : c'est la forme en hauteur. Ainsi posée, la remarque peut paraître bizarre; mais, quand on m'aura entendu, peut-être trouvera-t-on qu'elle méritait d'être faite. En effet, Stella l'affectionnait pour ses suites : excepté pour ses jeux d'enfants, dans lesquels la taille des personnages n'avait pas besoin de la hauteur, et pour ses scènes de la vie rustique, où la nécessité de dérouler les horizons du paysage entraîne nécessai-

rement la largeur, toutes ses suites, la Vie de la Vierge par Polanzani, les sujets de Notre-Dame de Liesse, gravés par Daret, la Vie de saint Philippe de Neri, par Christian Sas et Luca Ciamberlano, les sujets séparés de la Vie du Christ et de la Vierge qui ont été gravés par Jérôme David et qui semblent des préparations des deux suites définitives, sont toutes en hauteur; et cette habitude se comprend très-bien chez lui. Il a bien plus travaillé que Poussin pour les oratoires, pour les églises, pour les galeries, et les nécessités de l'architecture et de la décoration forcent bien plus souvent à la forme en hauteur et la rendent par là familière; tandis que l'homme qui fait habituellement des tableaux de chevalet et n'a pas à s'inquiéter d'une place donnée, choisira bien plus naturellement la forme en largeur, dans laquelle il a toute sa liberté d'action. En réalité, il n'y a pas un quart des compositions de Stella qui soient en largeur, il n'y a pas un quart de celles du Poussin qui soient en hauteur, et les trois suites des Sacrements et des Saisons ne sont pas du nombre. Cela est bien un fait, mais c'est surtout un phénomène qui n'a toute sa valeur dans cette discussion, que si on se rend compte de ses causes et de ses effets, qui ressortent du reste bien clairement des composions gravées par Claudia, comparées à celles du Poussin; la différence du procédé de composition y est si sensible, qu'à elle seule elle déciderait la question.

Dans la suite de Stella, les personnages manquent d'air; pas un peut-être ne se dessine entièrement sur le fond; ils sont trop nombreux; par là serrés, gênés, entassés; dans le sujet de la Cène où les apôtres sont représentés couchés, je défierais de renverser le point de vue et de trouver la place de leurs corps en les montrant par derrière; par là encore, les personnages se trouvent cachés les uns par les autres; il en résulte que quelques-uns seulement ont de l'importance et forment seuls la composition; les autres sont à l'état de figurants et de bouche-trous; dans quatre ou cinq compositions, il y en a plus de dix dont on ne voit que la tête; ôtez-les, déplacez-les, remplacez-les, ce sur quoi l'ensemble est bâti n'en sera pas atteint; en un mot, il y en a trop d'assez peu indispensables pour être autre chose que de vraies inutilités, réelle marque d'une faiblesse qui ne sait pas se condenser et cherche à se dissimuler sous le nombre. Il en résulte encore que les plans se confondent, qu'il ne se produit pas de

groupes, et, détail fatigant quand une fois on l'a vu, que les têtes forment une seule ligne bien exacte, au-dessous ni au-dessus de laquelle pas une ne se permet de descendre ni de monter; deux fois même, comme Stella avait à mettre une partie de composition dans le haut, ne pouvant, à cause de cela, la relier à la première sans confusion, il a posé et bien détaché cette seconde partie sur un étage supérieur, de sorte que les pieds et les têtes forment quatre lignes exactement parallèles. Cette disposition de têtes serrées et se suivant par une ligne qui moutonne à peine, paraît même lui être habituelle, car, détail important pour notre thème, elle se retrouve ailleurs chez lui, dans la Vie de la Vierge gravée par Polanzani et dans quelques-uns des sujets gravés par Jérôme David.

Où trouvera-t-on quelque chose d'analogue dans Poussin? Ses habitudes de composition ne sont-elles pas, au contraire, diamétralement opposées à cette uniformité un peu impuissante? Dans un des plus beaux sujets de cette Passion, le Christ entraîné par les soldats, tous agissent dans le même sens, presque avec le même mouvement; si l'effet est grand, il n'est produit que par l'unisson, et ce n'est pas le seul exemple qu'on en pourrait citer. Poussin, au contraire, pour continuer à me servir des expressions d'un autre art, n'est-il pas toujours symphoniste? Tout chez lui concourt à se fondre dans un effet général, mais il est cherché et atteint par le concert des parties qui y concourent d'autant plus, qu'au lieu de ressembler les unes aux autres, elles se complètent, se doublent et se font valoir par leurs oppositions et par leurs contrastes. Au lieu de serrer ses personnages, il les écarte toujours, et cela par la raison que ce n'est pas à la physionomie seule que ce grand peintre des passions restreint celle-ci; sa main, goutteuse de bonne heure, ne se sentait pas assez sûre d'elle-même pour ne se fier qu'à la touche, et il répand l'expression dans toute la personne; il lui donne pour s'exprimer le mouvement tout entier, le geste du corps et la ligne de la silhouette autant et même plus que les traits. Alors, avec cette force de condensation, il n'a pas besoin de beaucoup de personnages, il a besoin surtout qu'ils se voient complétement; il sépare ses groupes, il les varie, il les équilibre en les opposant l'un à l'autre; dans ses groupes mêmes il distingue ses personnages, que souvent même il isole presque autant que si ce fussent des

statues; tous ont une valeur, aucun ne se peut enlever, aucun ne se peut changer. Une fois que sa recherche s'est satisfaite, il devient tout d'une pièce et s'impose tout entier. Peut-on dire que la suite de la Passion offre cette qualité souveraine et immuable? En aucune façon, et elle aurait cette marque, si elle avait été créée par la pensée du Poussin.

Ceci est pour le fond même de la question, qui est traitée dès que le principe auquel obéit l'auteur, quel qu'il soit, de cette Passion, est reconnu incompatible avec ce qui est la nature constante du Poussin; mais l'examen de quelques détails sera peut-être plus sensible à certains esprits. Une des plus belles compositions est celle du Christ au jardin des Oliviers. J'admire autant qu'un autre l'idée du Christ abattu à terre et aussi faible qu'un homme sous le poids de sa tristesse, le beau sentiment de l'ange, plein à la fois de pitié et de devoir, qui le relève pour le soutenir et aussi pour lui montrer encore la terrible croix soutenue par de petits anges. Mais Poussin aurait-il fait ces anges à l'état d'enfants nus qui ne savent être que gracieux et pleurer avec gentillesse, comme s'il s'agissait d'un jouet brisé ou d'une de ces grandes douleurs qui ne sont qu'à la surface et cessent en un instant? Poussin a peint beaucoup d'enfants, surtout dans les scènes mythologiques, et je serais bien trompé si des anges de Poussin n'eussent pas ici été des hommes plutôt sereins et dans tous les cas graves et sans larmes; il ne pouvait jamais rien faire que du grand côté. Ceci est une opinion; ce qui est certain, c'est que nous possédons une composition de Stella identique sur ce point: le titre de l'*Imitation* gravé par Mellan pour l'édition de l'Imprimerie royale; c'est comme la suite du sujet gravé par Claudia; l'ange est debout et l'homme agenouillé; mais l'idée et la dimension de la croix, mais l'enfance, le groupe, le sentiment des anges sont les mêmes. On ne se rencontre pas, on n'imite même pas à ce point; c'est une copie trop textuelle pour que les deux compositions ne soient pas du même homme; toutes deux alors sont de Stella; son titre est de 1642; nous ignorons la date de ses dessins de la Passion, mais les tableaux sont de 1656, puisque ce sont ses derniers ouvrages. Je croirais donc qu'il a repris pour la scène des Oliviers la disposition du titre antérieurement gravé par Mellan. S'il eût trouvé d'abord le groupe douloureux de l'ange et du Christ, il n'y aurait pas touché, il ne

l'aurait pas repris pour l'affaiblir; il est naturel, au contraire, qu'il ait repris l'idée de son titre pour la grandir et l'élever (1).

Je m'étonne aussi qu'on n'ait pas remarqué combien le type du Christ est différent de celui de Poussin, chez lequel d'ailleurs il est déjà plutôt faible, mais d'une autre manière. La tête du Christ est chez lui carrée, lourde, sans beauté et sans grande expression; toute la noblesse de ses Christs est dans le geste alors que les traits sont communs et rudes. Ici le type constant est ovale allongé, très-doux; les cheveux sont moins incultes, plus longs à la fois et plus plats; le sentiment moderne y commence, et la rusticité y est remplacée par un sentiment mou et presque féminin. Les autres têtes donneraient à l'examen d'autres différences non moins concluantes; qu'il suffise de dire qu'il y en a trop de molles et aussi trop de grimaçantes dans ce sens grotesquement poncif que je ne saurais mieux exprimer qu'en rappelant les têtes d'expression de Le Brun, qui sont postérieures, mais dont le succès n'a été si grand que parce qu'elles consacraient et réduisaient en système des habitudes déjà en usage.

C'est, au reste, une chose très-frappante que ce qu'il y a de traces et d'éléments divers et facilement reconnaissables dans cette Passion. Poussin a une autre puissance d'assimilation et de personnalité. Stella, Bourdon, Le Brun dans sa dernière période, celle qui s'arrête aux plafonds de Vaux, et qui est de beaucoup la plus grande, Verdier qui l'a pastiché plus que personne, doivent beaucoup à Poussin, mais Poussin ne les imite pas plus qu'il ne les présage et ne leur ressemble jamais. Il est pour eux et pour d'autres un fonds commun, auquel ils prennent tous, sans y avoir jamais rien apporté; Poussin ne doit absolument rien à ses contemporains; il ne relève que de l'antique et de

(1) Je relèverai à ce sujet une faute grossière qui m'est échappée dans l'impression de mon Catal. raisonné de l'œuvre de Mellan (Abbeville, 1857, in-8° de 276 p.). A la fin de l'article de ce titre inscrit sous le n° 301, on lit bien : *d'après Poussin;* mais, pour montrer que ce n'est qu'une erreur matérielle, il suffira de rappeler que ce volume même commence par une réimpression du travail de Mariette sur Mellan (p. 57), et on y lit cette phrase : « Mellan grava, sur des dessins de Jacques Stella, le frontispice, texte latin, de l'Imitation de Jésus-Christ, celui des OEuvres de saint Bernard et un troisième pour l'Introduction à la vie dévote. » Si j'avais cru que Mariette se fût trompé, je n'aurais pas dit la chose en deux mots; j'aurais proposé des raisons, et l'on ne trouve rien de tel ni là ni dans l'*Abecedario* (III, 354). Personne n'a contesté ce frontispice à Stella et personne ne le lui contestera.

Raphaël, et pour celui-ci même par le seul côté où le Sanzio relève de l'antique. Toute analogie avec des airs particuliers de peintres contemporains, toute trace d'un goût qui commence, montrent qu'il ne peut s'agir de lui. Il suffit ici de signaler la présence de jeunes soldats dans le goût du Bourdon pour que tout le monde les retrouve, de dire que dans la composition du Christ devant Pilate (n° 12) on sent, bien qu'avec plus de mollesse, la facilité fastueuse que les De Troy et surtout Jouvenet auront bientôt comme qualité principale, pour qu'on la voie faire ici son chemin et leur préparer la voie ; et, pour qu'on en convienne aussitôt, de remarquer combien une autre composition pompeuse, celle du Christ devant Hérode, est dans le génie des grands Flamands, de Jordaens encore plus que de Rubens. En même temps dans celle-ci, où l'on rencontre des balustres sans base, licence qui ne serait pas échappée au Poussin, tout est sacrifié au grand air et à la tournure de l'apparence. Rien ne relie les deux parties de la composition ; après Hérode, le personnage principal c'est un soldat, et non le Christ, perdu au milieu du groupe dont il est entouré, alors que Poussin l'eût certainement détaché pour le faire prédominer.

Un autre point bien frappant encore dès qu'on songe à s'en préoccuper, c'est le costume, surtout celui des soldats, et Poussin en a assez fait pour que les différences soient faciles à constater. Où trouve-t-on, chez lui, ces casques de fantaisie, ces aigrettes et surtout ces plumes d'un goût douteux, ces hallebardes déchiquetées, ces masses d'armes à pointes de diamant, tout cet attirail romanesque, naturel au contraire chez Stella, qui vivait dans un monde où l'on faisait des frontispices pour les romans et les tragédies, et qui en a fait lui-même? Jamais non plus ses soldats n'ont les jambes nues, mais toujours entourées d'étoffes ; ôtez leurs casques et le peu de fer qu'ils ont sur le corps, et l'on aura de vrais paysans. Ce caractère rustique et d'une bassesse vulgaire qui existe dans la forme comme dans le fond, et qui est naturel aussi chez l'auteur de paysanneries, est même très-remarquable dans les deux scènes d'injures ; elles manquent par là d'une grandeur que le Poussin y aurait eue certainement. Un de ses soldats aurait pu donner au Christ des coups de pied, mais non pas où Stella les fait donner ; dans la scène où le Christ a la tête voilée, ce que Poussin était assez fort pour ne pas faire,

car, s'il y a là une idée, elle est plus intellectuelle que pittoresque, et Stella peut n'avoir emprunté ce voile à l'Agamemnon de Timanthe que pour se dispenser d'une difficulté en ne s'y exposant pas; dans cette scène, dis-je, je ne saurais comment exprimer ce que montre au Christ un de ceux qui l'insultent. Je ne crois pas que l'idée en serait venue au Poussin. J'ai déjà remarqué que son pinceau ne s'était guère occupé de la Passion. Poussin a été bien plus attiré dans les Évangiles par les côtés calmes, par les scènes de bonheur, d'enseignement ou de pardon; mais, s'il avait traité celle-là, il n'aurait pas pris l'injure par ce côté commun et vulgaire; il aurait été farouche et terrible, et, plutôt que de rester dans une grossièreté dont la dignité du Christ souffre plus qu'elle ne ferait des plus mauvais traitements, il était dans sa nature de donner à l'insulte l'excuse, et, si l'on veut, la poésie de la violence.

Par toutes ces raisons, l'on est en droit d'affirmer que Poussin n'est pas l'auteur de cette suite; celles par lesquelles j'ai commencé établissent les droits de Stella sur elle. Je ne puis dire quelles mains possèdent aujourd'hui un exemplaire que certaines gens attendront peut-être pour se rendre, avec le nom de Stella; mais, ne se trouvât-il point, il serait certain qu'il a existé, et par tout ce que j'ai dit, et par le double état d'une flagellation dont il faut aussi dire quelques mots avant de finir. A la suite des treize planches de la Passion est toujours joint un Christ attaché à la colonne par un bourreau et dépouillé de son manteau. Cette pièce-ci est d'une dimension bien inférieure (hauteur 0,241; largeur 0,190) et offre au bas cette inscription gravée au XVIIe siècle :

Verè languores nostros ipse tulit
Et dolores nostros ipse portavit. *Isayæ cap.* 53.

Le *cum privil. Regis* paraît du XVIIe siècle; mais le n° 14 est moderne comme le n° 13, et le *N. Poussin pinx.* est de la même gravure qu'aux grandes planches de la Passion. Je ne l'ai pas comprise dans la discussion, d'un côté parce qu'elle est étrangère à la suite, de l'autre parce qu'il ne peut pas y en avoir à propos d'elle. En effet, le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale en possède, dans l'œuvre de Stella (tome I, feuillet 50), une épreuve avant même la mention du privilége, et qui offre au bas de la gauche, à la place où l'on a regravé le nom de Poussin,

l'inscription primitive : *I. Stella in.* Ce qui est vrai de celle-ci est vrai des autres; elles ont été faussées ensemble, comme c'est ensemble qu'elles ont été conservées et publiées. Je serais heureux que cette discussion fît venir au jour et constater aux yeux de tous l'existence actuelle d'épreuves de la Passion avec le nom de Stella, mais je crois que c'est une vérité qui, pour être incontestable, n'a pas besoin de cette confirmation matérielle.

J'ajouterai pourtant, car je trouverais tout simple que l'on ne voulût tenir aucun compte de tout ce que je puis penser sur ce point, que Mariette l'a possédée, cette suite avec le nom de Stella, et que de son temps on ne se doutait pas qu'elle pût jamais lui être enlevée. Si j'avais connu d'abord les passages que je vais transcrire, je n'aurais certainement pas écrit ce qui précède; mais, tant une erreur a d'influence, même sur ceux qui la combattent, je ne pensais pas du tout à chercher là-dessus l'opinion de Mariette, dont nous n'avons plus le catalogue de Poussin; heureusement, il m'est venu à l'esprit, j'aurais dû commencer par là, que, du temps de Mariette, le nom de Poussin n'était pas encore gravé, et que, s'il en avait possédé ou seulement connu des épreuves, il ne devait pas en parler ailleurs que sous le nom de Stella. J'ai recouru à son catalogue de Stella et j'ai trouvé ces trois notes, après lesquelles personne ne sera plus autorisé à conserver le moindre doute.

La première est toute simple : « Ces douze sujets de la Passion « de Notre-Seigneur ont été gravés par Cl. B. Stella d'après Stella « son oncle; » mais les deux autres ajoutent des détails précieux et sur l'existence des tableaux que Mariette a vus, — il ne se serait pas trompé à des Poussin, — et sur le sort des cuivres jusqu'au delà du milieu du XVIIIe siècle, ce que, comme de tant de choses, on n'aurait jamais su sans lui :

« Ces douze pièces sont des plus belles choses de M. Stella « et sa nièce luy a fait honneur en les gravant. Ces douze pièces, « avec d'autres qui n'ont pas encore été gravées, devoient « composer une suite de la Passion, mais la mort de Mlle Stella « l'a interrompue, et dans les douze sujets qui sont gravés il y en a « mesme quelques-uns qui ne sont pas encor tout à fait rachevés. « Les tableaux de ceux qui restent à faire sont tous prêts et sont « entre les mains des héritiers de Mlle Stella aussi bien que ces « douze planches. »

Plus tard, les planches sortent des mains de ces héritiers et Mariette nous dira encore où elles sont passées :

« Ces douze pièces de la Passion (1) sont gravées au burin et à « la plus part il y en a une partie gravée à l'eau-forte. C'est un « nommé de Masso qui a les planches. (Il s'en est deffait en 1725 « en faveur d'un marchand de Lyon qui les a présentement) (2). « Ces pièces sont d'ailleurs fort rares, car les planches n'en ont « peut-être jamais tiré deux épreuves, et je ne les ay jamais veu « que cette fois dans cette œuvre-cy qui étoit celle que M[lle] Stella « avoit fait pour elle. »

Par là rien ne manque plus maintenant que le nom du faussaire (3), et, comme Mariette est intervenu dans la question, ce n'est pas à moi, mais à lui qu'il faudrait répondre; c'est lui qu'il faudrait convaincre d'erreur; ni toi ni moi n'y penserons, mais je pense que nous ne resterons pas seuls à ne pas nous en charger.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(1) Mariette tient à ce nombre de douze; il semble qu'il n'ait pas connu la treizième. Nous avons fait remarquer que la planche pouvant n'avoir eu du temps de Claudia aucune inscription, elle était, en sa qualité de dernière, la moins achevée de toutes; peut-être Claudia ne la considérait-elle pas comme assez terminée pour figurer même comme premier état dans l'œuvre qu'elle avait formé pour elle et que posséda Mariette.

(2) Ceci est une nouvelle addition de Mariette.

(3) Paignon-Dijonval n'avait d'épreuves d'aucune façon dans son magnifique cabinet dont le catalogue a été imprimé en 1810. En 1812, Landon ne donnait encore que bien faiblement cette suite au Poussin. Après avoir dit qu'elle était attribuée à Stella, qu'il qualifie d'*élève* de Poussin, il ajoute : « Cette suite étant « placée dans l'œuvre de Poussin à la Bibliothèque impériale, nous avons cru « devoir l'admettre aussi dans notre collection. » Ne dirait-on pas un homme qui se défend d'avoir fait des planches de plus?

NOTICE HISTORIQUE

SUR LES MONUMENTS DE SCULPTURE

ANCIENS ET MODERNES

DE L'ÉGLISE SAINT-ROCH A PARIS.

PREMIÈRE PARTIE.

SAINT-ROCH AVANT LA RÉVOLUTION.

I. — L'Église.

Saint-Roch eut, au xviiie siècle, le dangereux avantage d'être une église *à la mode;* cette vaste nef, inondée de lumière, convenait merveilleusement à ces réunions mondaines où, sous prétexte de sermon, petits abbés, chevaliers et marquises venaient étaler leur élégance musquée et leurs grâces minaudières. Nul endroit plus favorable pour juger de la finesse d'un *point de Flandre,* de la nuance chatoyante d'une étoffe nouvelle, de l'irrésistible séduction d'une mouche *assassine;* et puis, les Tuileries et le Palais-Royal sont à la porte, l'on entre au temple au sortir de sa toilette, et l'on peut, sans perdre un temps précieux, passer de l'office à la promenade.

Aussi la *mode* a-t-elle pris Saint-Roch sous son haut patronage : Falconet, le sculpteur *à la mode,* sera chargé d'y prodiguer les ornements *à la mode,* et les *connaisseurs* de 1759 s'extasieront devant ces anges maniérés qui semblent des Amours dépouillés de leurs attributs, devant ces rayons de marbre doré perçant des nuages de pierre, devant ce calvaire, précurseur des jardins anglais. En vain les vieilles basiliques feront badigeonner leurs voûtes d'azur, éclaircir leurs vitraux, façonner en colonnes cannelées leurs piliers gothiques, *décorer* leurs autels de lourds baldaquins à colonnes torses : efforts inutiles! elles resteront soli-

taires, dédaignées, abandonnées au menu peuple, jusqu'au jour de la réaction architectonique, où, lasses de ces concessions au faux goût, secouant ces oripeaux ridicules, elles reprendront hardiment, aux applaudissements de la foule, leur antique parure d'azur, de pourpre et d'or. Alors les *connaisseurs* du XIX[e] siècle jugeront sévèrement l'œuvre *à la mode* au XVIII[e], et lui feront payer son triomphe éphémère par un dédain peut-être exagéré.

Deux influences bien distinctes ont présidé à la décoration de Saint-Roch ; la première, celle de Charpentier, sobre, sévère et même un peu sèche, se fait sentir dans l'église proprement dite ; la seconde, celle de Falconet, pittoresque, théâtrale, visant à l'effet, appelant à son aide, pour mieux frapper l'imagination, les illusions de l'optique et les ressources du décor, domine dans la chapelle de la Vierge, dans celle du Calvaire, dans l'ornementation de la chaire et des deux autels du transept.

Fondé en 1653, sur l'emplacement de l'ancienne église érigée en 1578, l'édifice actuel s'éleva lentement sous la direction de Le Mercier (1), cet homme rare qui, après avoir conduit, en qualité de premier architecte du roi, les bâtiments les plus importants de son temps, la Sorbonne, l'Oratoire, le Château de Richelieu, le Palais-Cardinal, le Louvre, etc., eut l'honneur de mourir dans un état voisin de la pauvreté (2). Cette mort, survenue en 1660, au moment où l'édifice ne s'élevait pas au-dessus du premier ordre, arrêta tout à coup les travaux, que le manque de fonds obligea de laisser près d'un demi-siècle en cet état. On se contenta d'approprier tant bien que mal ce bâtiment inachevé aux besoins du culte, en le couvrant d'un plafond de planches et d'une toiture provisoire (3). Jean Marot nous a donné une vue du portail de Saint-Roch à cette époque, probablement d'après le projet de Le Mercier, qui ne reçut jamais sa complète exécution. A l'intérieur, les chapelles se garnirent peu à peu de monuments funéraires, et deux statues de marbre blanc de François Anguier, un *Saint Roch* et *Jésus tenant sa croix*, furent placées aux côtés du maître-autel (4). Vers 1666 (5), un grand crucifix de bois, sculpté

(1) Piganiol de la Force. *Description de Paris,* 1742, II, 331 et suiv.

(2) *Biographie universelle,* art. LE MERCIER.

(3) Piganiol, 1742, art. SAINT-ROCH.

(4) Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris,* 1706, I, 153.

(5) Date de la mort de Michel Anguier.

par Michel Anguier et légué par lui à sa paroisse (1), vint en compléter la décoration.

En 1705 on jeta les fondations de la chapelle de la Vierge, au chevet de l'église ; Hardouin Mansart en avait donné les dessins (2) ; il mourut en 1708, l'œuvre étant à peine commencée ; mais, l'année suivante, le roi ayant accordé pour cet objet, à la fabrique, une loterie de piété, cette chapelle et celle de l'Adoration qui lui fait suite, s'élevèrent rapidement ; elles furent achevées en 1710 (3). On transporta alors à l'autel de la Vierge les deux statues d'Anguier dont nous venons de parler (4).

La nouvelle chapelle n'eut pas l'approbation des *délicats;* on critiqua sévèrement les proportions des pilastres corinthiens, les cintres et bandeaux des fenêtres, la profondeur excessive de la coupole, etc. ; enfin l'œuvre fut unanimement déclarée tout à fait indigne de l'architecte qui l'avait conçue (5).

Cependant les bâtiments de la grande nef étaient restés dans le même état ; le plafond de planches, deux fois refait, menaçait ruine ; quelques solives, en se détachant, avaient même failli blesser plusieurs personnes : le public s'en émut, et l'on résolut, vu l'urgence, d'achever au plus tôt la seconde élévation des murs et la voûte de tout l'édifice (6). Mais une raison majeure, toujours la même, s'opposait à la réalisation de ce projet : malgré la libéralité du roi et les sacrifices que s'imposaient les paroissiens, les ressources de la fabrique ne permettaient pas encore d'entreprendre cette dispendieuse construction, quand, en 1729, un événement imprévu vint en favoriser l'achèvement. Law, qui avait besoin de devenir catholique pour être nommé contrôleur-géné-

(1) *Voyage pittoresque de Paris,* 1752, et *Mémoires de l'Académie de Peinture, etc.*

(2) Nous donnons cette attribution qui n'est indiquée nulle part, ainsi que la date de fondation, 1705, d'après une note du temps, écrite sur un exemplaire de Brice, 1725. Elle nous semble d'autant plus acceptable, qu'elle concorde parfaitement avec ce que dit Brice lui-même, qui, après avoir critiqué vivement cette chapelle, ajoute : « Cet édifice est cependant du dessin d'un architecte le plus employé « de son temps, à qui on a confié des entreprises extraordinaires, dont la dépense « immense n'a point eu d'exemple dans ces derniers siècles. »

(3) Piganiol, 1742.

(4) Ibid., II, 339.

(5) Brice, 1725.

(6) Piganiol, 1742, II, 335.

ral, se laissa convertir par l'abbé de Tencin, qui reçut pour sa complaisance bon nombre d'actions et de billets de banque; afin d'éviter les sarcasmes dont on n'eût pas manqué d'assaisonner, à Paris, la cérémonie de son abjuration, il préféra la faire à Melun. Mais, à son retour dans la capitale, il fit solennellement sa première communion à Saint-Roch, et donna à cette occasion, à sa nouvelle paroisse, cent mille livres en billets, qui furent immédiatement employées à l'achèvement de l'édifice (1). Grâce à ce secours providentiel, et à la sage prévoyance des administrateurs qui eurent soin de réaliser à temps les billets alors en pleine vogue, ces cent mille livres échappèrent à la banqueroute (2), et tout le bâtiment, y compris la grande voûte, put être terminé en 1722.

On travailla en même temps à la sculpture intérieure, confiée tout entière à René Charpentier, élève de Girardon (3). Il exécuta, dans les tympans de toutes les arcades de la nef, une série de bas-reliefs représentant des anges couchés, d'un dessin tourmenté et d'une exécution fine, mais un peu sèche; dans les voussures de la coupole il sculpta quatre grands sujets, sans doute les quatre évangélistes (4); il achevait la décoration de la nef quand il mourut, en 1723; celle du chœur fut continuée et terminée d'après ses dessins (5). La Révolution a fait disparaître presque complétement l'œuvre de Charpentier; il ne reste de cet important travail que *la Foi et la Charité* au-dessus de la grande arcade derrière le maître-autel, et les *deux anges musiciens* dans les tympans de la tribune de l'orgue, au-dessus de la grande porte, où l'on plaça, vers 1725, un buffet d'orgues d'une assez jolie menuiserie.

Il ne manquait plus à l'édifice qu'un portail monumental; la première pierre en fut posée le 1er mars 1736, le dessin en avait été donné par Robert de Cotte. Mais Saint-Roch semblait porter malheur à ses architectes; celui-ci mourut en 1735, au moment où il allait entreprendre les travaux, et ce fut Jules-Robert

(1) De Gaulle, *Histoire de Paris*, IV, 81. — *Mémoires de Duclos.*

(2) Dulaure se trompe en affirmant le contraire, puisqu'il est certain que la grande voûte fut achevée en 1722. Brice, 1725.

(3) D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, art. Saint-Roch.

(4) *Vue intérieure de Saint-Roch*, dessin à la plume et au lavis, par de Machy, collection Bonnardot.

(5) *Séjour de Paris*, 1727, t. II.

de Cotte, son fils, qui en dirigea l'exécution (1). Ce portail se compose de deux ordres superposés ; le premier, l'ordre dorique, qui s'étend sur toute la largeur de la nef et des bas-côtés, percé de trois larges portes; le second, l'ordre corinthien, qui ne comprend que la largeur de la grande nef. Il est difficile, aujourd'hui, de se faire une idée de ce portail tel qu'il apparut, en 1740, aux yeux émerveillés des *connaisseurs,* qui en admirèrent hautement la gracieuse élégance et le proclamèrent l'un des plus réguliers et des plus beaux qu'il y eût alors à Paris. La Révolution a promené son aveugle niveau sur toutes ces richesses architecturales, dont il ne reste de trace que l'énorme feuille de chou sur laquelle s'étalent lourdement les initiales S. R. Nous allons en donner une courte description, d'après les témoignages contemporains.

Dans les entre-colonnements de chaque côté de la porte principale, où se dressent aujourd'hui deux statues érigées sous la Restauration, et dont nous parlerons plus tard, Louis de Montean avait sculpté deux gracieux trophées composés d'emblèmes religieux attachés par des bandelettes; dans les tympans au-dessus des portes latérales, Claude Francin, neveu et élève de Guillaume Coustou, avait exécuté deux gracieux bas-reliefs représentant de petits anges emportant au milieu des nuages, ceux de droite l'arche d'alliance, ceux de gauche les tables de la loi ancienne et de la loi nouvelle; au-dessus, aux deux extrémités du premier ordre, sur des socles qui existent encore, se trouvaient, en deux groupes de grande proportion, les quatre Pères de l'Église latine, saint Jérôme et saint Augustin, saint Ambroise et saint Grégoire, par Francin. Dans les entre-colonnements du second ordre, de Montean avait répété des trophées dans le genre des premiers, ornés de médaillons à figures; enfin le fronton, décoré des armes de France, était surmonté d'une croix fleuronnée, accompagnée de deux anges de grandeur naturelle, couchés sur les rampants, dont l'un montrait au peuple le signe de la rédemption, le tout de Francin; deux flambeaux allumés s'élevaient aux angles de ce fronton.

Saint-Roch se trouvait ainsi complétement achevé, près d'un

(1) Pour tout ce qui concerne le portail : Piganiol, 1742. — D'Argenville, 1757, et les estampes.

siècle après sa fondation. Neuf ans plus tard, en 1749, Jean-Baptiste Marduel en fut nommé curé. Administrateur éclairé, plein d'un ardent amour pour son église, il parvint, grâce aux libéralités secrètes de ses riches paroissiens, à faire exécuter des travaux d'embellissement d'une importance telle, qu'ils amenèrent une véritable transformation de l'intérieur de l'église (1). Saint-Roch n'avait encore ni orgues ni chaire monumentales, le maître-autel, la chapelle de la Vierge et celle de l'Adoration étaient d'une simplicité excessive et peu digne de la paroisse de ce quartier, devenu le plus opulent de Paris, depuis que les financiers et les nouveaux enrichis semblaient s'y donner rendez-vous. M. Marduel trouva, en moins de trois ans, les ressources nécessaires pour parer à tout. En 1752, il ouvrit un concours, à la suite duquel l'exécution de la chaire fut confiée à Simon Challes, sculpteur du roi, et la décoration des chapelles à Falconet, élève de Lemoyne. Celui-ci s'adjoignit, pour la peinture, Pierre, alors premier peintre du duc d'Orléans; pour l'architecture, Etienne-Louis Boulée, qui par la suite, avec ses élèves MM. Chalgrin, Brognard, de Gisors, etc., contribua puissamment à substituer aux formes gracieusement tourmentées du style pompadour, les lignes régulières et froides du style pseudo-antique (2). Les travaux commencèrent en 1753, et en 1760 l'ensemble de ces embellissements, y compris la nouvelle chapelle du Calvaire, élevée alors sur le terrain de l'ancien cimetière, fut livré à l'admiration du public qui ne leur fit pas défaut. Nous allons entrer dans quelques détails au sujet de toutes ces *merveilles*, où la sculpture joue le rôle principal, et dont l'église actuelle a conservé des traces nombreuses.

Les orgues, les mêmes que nous voyons aujourd'hui, dont l'ornementation, conçue dans un style assez large, est convenablement appropriée au sujet, remplacèrent les anciennes orgues de 1725 dont la menuiserie et les jeux ne furent pas jugés dignes des nouvelles splendeurs du temple. Elles furent tout d'abord célèbres pour leur mélodie et la variété de leurs jeux. M. Balbâtre, maître de clavecin de la reine, que le citoyen Jacquemard

(1) *Lettre au sujet des embellissements faits dans l'église Saint-Roch*. Mercure de France, décembre 1760. Tous les détails relatifs à ces embellissements sans indication de sources sont empruntés à ce document.

(2) G. Villar, *Notice sur la vie et les travaux de Boulée.*

appelle poétiquement l'*organiste des Grâces,* en eut la direction, et les touchait encore en 1790 (1).

La chaire, l'un des monuments les plus curieux du faux goût qui régnait alors, due aux libéralités de M. de Montmartel (2), fit le plus grand honneur à Challes, dont le projet fut choisi entre un grand nombre d'autres, tous d'un genre prétentieux et tourmenté, mais moins théâtral (3). Cette chaire nous a été conservée telle qu'elle était au XVIII[e] siècle, à cela près qu'au lieu des quatre bonshommes de pain d'épice accroupis dans les chaises qui la supportent aujourd'hui, elle était soutenue par quatre élégantes cariatides dorées représentant les vertus cardinales, la Force, la Justice, la Prudence et la Tempérance, avec leurs attributs. Challes ne pouvant, à cause du peu d'élévation de la tribune, y placer ces statues en pied sans en amoindrir démesurément les proportions, imagina de les faire sortir, comme les Termes antiques, d'une gaîne qui les enveloppait à mi-corps et se perdait en partie sous la draperie (4). La tribune à pans coupés était décorée, sur ses trois faces principales, de trois bas-reliefs, la Foi, l'Espérance et la Charité. Une large draperie flottante, rattachée au pilier contre lequel la chaire est adossée, et soulevée par un génie ailé sonnant de la trompette, faisait l'office d'abat-voix. Cette allégorie ingénieuse représentait le génie de la Vérité catholique, soulevant le voile de l'Erreur. Cet ouvrage fut fort admiré dans l'atelier de l'artiste; mais, quand il s'agit de le mettre en place, on lui fit subir, malgré les protestations de Challes, deux modifications peu favorables. D'abord on s'aperçut que la draperie et le génie, placés à la hauteur voulue pour le coup d'œil, ne produisaient pas l'effet d'acoustique qu'on devait en attendre, et on dut les fixer beaucoup plus bas, ce qui nuit sensiblement à l'effet général, en écrasant la tribune et donnant à l'ensemble

(1) Jacquemard, *Remarques sur les trente-deux paroisses de Paris,* 1790.

(2) *Dictionnaire pittoresque,* par Hebert, 1766.

(3) Plusieurs de ces projets sont conservés aux Estampes de la Bibliothèque impériale, chacun portant un devis de menuiserie et de sculpture qui en fait monter l'estimation, selon les modèles, de 2,750 à 4,360 francs. La chaire de Challes ne figure pas parmi ces dessins.

(4) Voyez au sujet de cette chaire : *Chair* (sic) *de la paroisse de Saint-Roch,* gravée par Fessard, d'après S. Challes, 1761, estampe in-f°. — *Lettre au sujet des embellissements, etc.*, Mercure, décembre 1760.— Hurtaut et Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris,* IV, 247, etc.

une pesanteur disgracieuse; puis on eut la malencontreuse idée d'empâter toute cette sculpture d'une couche de blanc éclatant, et de dorer les figures et les bas-reliefs, ce qui produit un effet criard, fausse ou détruit les oppositions d'ombre et de lumière, et donne l'apparence d'un ouvrage de plâtre à ce bois habilement fouillé. La rampe de l'escalier, enlaçant le pilier d'une courbe gracieuse, était un chef-d'œuvre composé et ciselé par Doré, maître serrurier demeurant rue de l'Évêque (1). Cette rampe, où l'acier bruni était heureusement marié au bronze doré, se composait de rinceaux en *S*, fleuronnés, habilement agencés et d'un fini merveilleux (2); elle a été remplacée depuis.

Aux deux extrémités du transept furent établies deux chapelles dédiées l'une, celle de droite, à sainte Geneviève, l'autre, celle de gauche, à saint Denis. Boulée les décora d'autels, de balustrades et d'applications de marbres de diverses couleurs. Au-dessus des autels furent placés deux très-grands tableaux qui ne sont pas sans mérite et qui excitèrent, lorsqu'ils parurent au Salon de 1758, un ardent enthousiasme et de vives controverses ; le premier, peint par Doyen, représente une Femme miraculeusement guérie du mal des ardents par l'intercession de sainte Geneviève (1230) : Diderot a écrit, au sujet de ce tableau, les pages les plus éloquentes qui soient peut-être sorties de sa plume; le second, peint par Vien, représente Saint Denis prêchant la foi en France. Ces deux toiles sont placées au fond d'une arcade ornée de caissons et de rosaces qui, par un effet de perspective adroitement imité, simulent une profondeur à peine sensible en réalité. Aux côtés de ces autels furent placées plus tard, en 1778, quatre statues de pierre, de grande proportion, parmi lesquelles un *Saint Augustin*, de D'Huez, et un *Saint François de Sales*, de Pajou, méritent d'être mentionnés (3). Ainsi que nous le verrons plus loin, ces quatre statues ont été remplacées depuis.

(1) *Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses*, in-18, s. d. 200. — Hurtaut, *Dictionnaire historique de Paris*, art. SAINT-ROCH.

(2) *Vue intérieure de Saint-Roch*, dessin par de Machy, collection Bonnardot. Cette vue, prise derrière la chaire, présente cette rampe au premier plan.

(3) D'Argenville dit ces statues de marbre, mais un inventaire des œuvres de Pajou, dressé par Pajou lui-même, et qui nous a été communiqué par M. Arnauldet, indique le Saint François de Sales, statue *de pierre;* cela étant, il est plus que probable que les trois autres étaient de même matière. — D'Argenville, *Voyage pittoresque*, 1778.

A l'entrée du chœur, contre le premier pilier de chaque côté, furent érigés deux autels, sous la conduite de Charles-Guillaume Coustou, architecte, second fils du célèbre Guillaume Coustou; ces autels, de marbre bleu turquin, ornés d'urnes et de bas-reliefs dorés, furent décorés de deux statues remarquables, un *Saint Roch* par Guillaume Coustou fils aîné (1), et un *Christ agonisant*, par Falconet; cette dernière occupe encore aujourd'hui la même place.

Le chœur, autrefois fermé, suivant l'usage adopté au XVIIe siècle, par de hautes grilles de fer, fut débarrassé de cet obstacle qui obstruait la vue du maître-autel et nuisait à la pompe des cérémonies (2). Doré les remplaça par une grille basse, plus belle encore que la rampe de la chaire, et à la description de laquelle l'*Almanach parisien en faveur des étrangers et des personnes curieuses* consacre une page entière; il nous suffira de dire que cette grille, à hauteur d'appui, était formée de panneaux en fer poli, encadrant de grandes plantes en enroulement de cuivre ciselé, chargées de feuillages, de fleurs et de fruits; le panneau principal était orné d'un médaillon de fer poli avec un chiffre de cuivre attaché par un nœud de rubans à une guirlande de laurier. Cet ouvrage, pour la précision de l'ajustage, le fini de la ciselure, l'élégance du dessin, ne laissait rien à désirer. Il a malheureusement disparu.

Mais venons à la chapelle de la Vierge, où Falconet avait prodigué tous les trésors de sa bizarre imagination (3). Le sujet choisi par M. Marduel lui-même était *l'Annonciation*; le groupe devait être placé sur l'autel, et, n'étant composé que de deux personnages, il permettait de laisser au milieu un espace libre pour que, de la nef principale, le regard pût plonger sans obstacle jusqu'au fond de la chapelle du Calvaire. Falconet établit au-dessus de l'arcade de l'autel une *gloire* composée de rayons dorés jaillissant d'un foyer représenté par un transparent lumineux, entremêlés de nuages parmi lesquels volaient des chérubins. Cette *gloire* n'a été conservée qu'en partie, et ce qui en reste ne peut donner qu'une faible idée de ce qu'elle était

(1) Ne pas confondre ce *Saint Roch* avec celui qui l'a remplacé, œuvre plus que médiocre de Boichot.

(2) *Almanach parisien, etc.*, 200.

(3) *Lettre, etc.*, Mercure, décembre 1760.

alors; elle rayonnait en tous sens et occupait 50 pieds de long sur 30 de large, ce qui arrache à l'auteur anonyme de la *Lettre au sujet des embellissements faits dans l'église Saint-Roch,* cette burlesque exclamation : *Quel espace assez vaste pourrait donner une juste idée de l'immensité de la gloire divine!...* O siècle de la Pompadour, siècle de la poudre, du fard, des mouches et des paniers, ce qui représente à tes yeux la majesté divine, ce n'est pas la terre féconde, avec ses grands bois frémissants et ses plaines dorées chatoyant au soleil, ni la mer sans limite souriant sous le ciel bleu ou mugissant sous la tempête, ni les nuits splendides diamantées d'étoiles sans nombre! non, c'est *une riche gloire mélangée de rayons dorés et de nuages de pierre*, de 50 pieds de long sur 30 de large!... Ces nuages descendaient jusque sur l'autel, et dans leur épaisseur était pratiqué le tabernacle. L'ange qui annonçait à Marie le mystère de l'incarnation paraissait soutenu par ses ailes et l'était en effet par le nuage. « Il montre la « gloire d'où il descend; son action hardie et aisée, son ensemble « souple et svelte, la légèreté de ses ailes et de ses vêtements « ne laissent rien apercevoir du poids de la matière dont il est « composé; une même chaîne de nuées le groupe avec la gloire « et avec la Vierge. » Marie à genoux, inclinée devant l'envoyé du Seigneur, exprime sa soumission à la volonté divine. On croit entendre sortir de sa bouche ces paroles que lui prête l'Écriture : *Ecce ancilla Domini*. Ces deux figures avaient huit pieds et demi de proportion, elles étaient de marbre ainsi que les nuées qui les reliaient.

De toutes ces belles choses, il ne reste aujourd'hui que la fameuse *gloire céleste,* dont les nuées, bien que considérablement élaguées, empâtent de leurs tourbillons épais les deux piliers de l'arcade. De chaque côté de l'autel, à la place occupée auparavant par le *Saint Roch* et le *Jésus tenant sa croix* d'Anguier, qui disparurent à tout jamais, furent placées deux statues de plomb bronzé de huit pieds de proportion : *David* appuyé sur sa harpe avec cette inscription pittoresquement jetée à ses pieds : « *Juravi David servo meo;* » et *Isaïe* tenant d'une main une table où est écrite sa prophétie : « *Ecce Virgo concipiet,* » et de l'autre montrant au peuple l'événement qu'il annonce. Ces deux prophètes avaient été choisis comme ayant plus spécialement annoncé l'incarnation du Verbe. L'autel en marbre blanc, élevé sur cinq

marches, décoré sur le devant d'une étoile radieuse, et sur les côtés de deux rosaces de bronze doré, ainsi que les piédestaux des statues et la balustrade, également en marbre, avaient été composés par Boulée. De toute cette décoration, la seule chose vraiment digne d'attirer l'attention des gens de goût était la coupole peinte par Pierre; elle passe pour son meilleur ouvrage, et s'est conservée jusqu'à nous, non sans subir quelques restaurations jugées indispensables vers 1820; elle représente *l'Assomption de la Vierge,* et la concavité excessive de la voûte, si fort reprochée à Mansart, venant en aide aux effets de la perspective, l'artiste a su donner à sa composition une profondeur qui prête à l'illusion (1).

La chapelle suivante, celle de l'Adoration ou de la Communion, fut ornée d'un autel de marbre blanc, décoré sur sa face principale d'un petit bas-relief représentant *Saint Roch* (2); sur cet autel on plaça deux anges adorateurs, de grandeur naturelle, inclinés devant le tabernacle très-rabaissé pour ne pas masquer la perspective du Calvaire (3). Ces Anges, de Paul Slodtz, qui échappèrent par miracle au vandalisme de la Révolution, passèrent vers 1845 sur le grand reliquaire derrière le maître-autel (4); ils ont disparu depuis peu. Pierre peignit aussi le plafond de cette chapelle, qui représentait le Triomphe de la Religion.

Falconet voulut terminer par un véritable coup de théâtre la série de ses embellissements; dans ce but il fit élever par Boulée une nouvelle chapelle dans l'axe des deux autres, et la décora d'un fac-simile du Golgotha en relief, avec roches abruptes, cavernes *praticables,* etc. La nef était, à dessein, sombre et fort simple; le sanctuaire, sorte de caveau formé de pierres brutes à assises apparentes et non cimentées, était terminé par un enfoncement éclairé par un *jour céleste.* Le Calvaire, formé de blocs de rochers pittoresquement disposés, occupait tout ce sanctuaire, et le sommet de la montagne s'élevait dans l'enfonce-

(1) On trouvera dans *l'Année littéraire,* lettre XII du 30 novembre 1756, une explication détaillée de cette peinture, qui fut découverte le 2 du même mois.

(2) *Autel de la Communion à Saint-Roch,* dessin. Bibliothèque impériale. Estampes. Topog. de Paris, quartier du Palais-Royal.

(3) D'Argenville, *Voyage pittoresque,* 1778.

(4) Dupré, *Recherches historiques sur les paroisses de Paris. — Saint-Roch,* 1841.

ment, décoré par de Machy d'un ciel semé de nuages sur lequel se détachait le Christ en croix, légué à Saint-Roch par Michel Anguier mourant, placé autrefois sur le maître-autel, relégué depuis sous une arcade des bas-côtés à gauche du chœur (1). Aux pieds du crucifix, la Madeleine éplorée, et, sur un plan plus avancé, deux soldats couchés, de grandeur naturelle, des troncs d'arbres et des plantes, parmi lesquelles se glissait le serpent symbolique, complétaient un décor plus propre à servir aux ébats des *Confrères de la Passion* qu'à la célébration des saints mystères; mais l'effet n'en était pas moins pittoresque et saisissant. Hâtons-nous de dire, pour la justification de Falconet, qu'il avait laissé à la pierre sa couleur naturelle, et que la triomphante idée d'enluminer les rochers, les troncs d'arbres, le serpent et les gardes endormis appartient en propre à M. de Seine (1820), qui ne craignit pas de faire au salon de Curtius une concurrence déloyale.

Au pied de ce Calvaire, Boulée érigea un autel de marbre bleu turquin, chargé simplement de deux urnes d'où sortait la fumée des parfums, en marbre verdâtre; cette légère fumée reliait l'autel aux rochers de la montagne. Au milieu s'élevait le tabernacle, formé d'une colonne tronquée, de bronze doré, sur laquelle étaient groupés les attributs de la Passion, la robe, la couronne d'épines, la lance, le roseau, les dés, etc.

L'ensemble de ces nouveaux embellissements fut découvert au public le 4 décembre 1760; l'effet général en était magique; du seuil même du temple, le regard ébloui tout d'abord par la splendeur de la chaire, des chapelles et du chœur, rencontrait encadrée dans l'arcade centrale l'Annonciation de la chapelle de la Vierge, et s'arrêtait enfin sur le crucifix du Calvaire, éclairé d'un jour mystérieux dans un lointain habilement ménagé.

Rien de vraiment beau dans cette décoration, rien qui parlât à l'âme, qui émût le cœur comme nos majestueuses églises gothiques, si grandioses dans leur sublime simplicité; mais ce panorama à surprises frappait vivement l'imagination et devait plaire à ce monde amoureux du colifichet, du clinquant et des splendeurs de l'Opéra. Un cri d'admiration retentit dans tout Paris et trouva de l'écho jusqu'à Saint-Pétersbourg. Catherine II avait

(1) Ce Christ, qu'il faut se garder de confondre avec un autre Christ du même artiste, qui occupe aujourd'hui sa place, était en boi nous en avons déjà parlé plus haut.

résolu d'élever une statue équestre à Pierre le Grand ; elle cherchait, pour lui en confier l'exécution, l'artiste le plus habile de son temps. Falconet fut choisi. En 1766, il se rendit en Russie ; sans doute son Calvaire de Saint-Roch lui avait inspiré un goût particulier pour les rochers : il campa fièrement son héros de bronze sur une roche monolithe dont le transport à Saint-Pétersbourg fait époque dans les annales de la mécanique.

Tel était Saint-Roch en 1760, et tel il resta, sauf quelques modifications insignifiantes, jusqu'à l'époque de la Révolution. Avant d'entreprendre le tableau de ses vicissitudes dans ces temps orageux, passons en revue les monuments funéraires qui y furent successivement élevés aux XVIIe et XVIIIe siècles.

II. — LES TOMBEAUX (1).

En 1603 fut inhumé dans l'ancienne église maître Nicolas Podemy, capitaine de *charroi ;* ainsi nommait-on alors le train des équipages militaires. C'était un bon diable que le capitaine Podemy, franc et de joyeuse humeur, aimé de ses chefs et chéri de Corneille sa femme, à en juger par l'épitaphe qu'elle fit graver sur son tombeau :

Cy gist Podemy, capitaine
De charroy ; jadis sous trois roys
Tout son heur fut de mettre en peine
D'observer du grand Dieu les loys.
Puis fut aimé de tout le monde
Tant son humeur fut gracieux
Et sa façon gaillarde et ronde
Attirait des princes les yeux.
Par l'ordre du sainct mariage
Avec Corneille etant conjoinct
Amour aima tant leur ménage
Qu'oncques ne put etre disjoinct.
Corneille donc, sa chère femme
Pour en témoigner la bonté,
Pleurant, fit mettre cette lame
Au bien de sa postérité.

(1) Nous avons suivi dans cette énumération l'ordre chronologique.

Or prie, passant, que ces deux ames
Ayant quitté cette prison,
Dieu reçoive leurs belles flammes
Au plus haut lieu de sa maison (1).

— Antoine de Pluvinel, le plus habile écuyer de son temps, qui fonda à Paris la première académie royale et créa cette brillante et mâle équitation française si fort en honneur au XVIIe siècle, gâtée de nos jours par les ridicules innovations des anglomanes, mourut en 1620. C'était un gentilhomme de grand esprit, en même temps qu'écuyer de profession. Attaché à la personne du duc d'Anjou, devenu roi de Pologne, il fut un des trois fidèles qui favorisèrent sa fuite de Varsovie. Henri III le chargea par la suite de diverses négociations diplomatiques dont il s'acquitta heureusement, et Henri IV le nomma sous-gouverneur du Dauphin. Son *Manége royal*, publié après sa mort, in-f°, avec les belles planches de Crispin de Pas, fut longtemps reçu en Europe comme la loi suprême en matière d'équitation. Pluvinel fut enterré aux Jacobins, mais ses entrailles furent déposées devant le grand autel de Saint-Roch, sous une dalle de marbre noir portant ses armes (2) et cette inscription : *Icy dessous sont inhumées les entrailles de haut et puissant Seigneur messire Antoine de Pluvinel, en son vivant sieur du Plessis St Anthoine, Ecuyer commandant en la grande Ecurie du Roy, Conseiller en ses conseils d'État et privé, Chevalier de l'Ordre, Grand Chambellan et sous-gouverneur de Sa Majesté, lequel est décédé le 24e jour d'aoust* 1620.

Dame Marie Mansel, son épouse, fit dresser en même temps, contre le pilier le plus proche, une plaque de marbre, portant fondation de prières et messes pour le repos de son âme; on y voyait sa représentation ornée et en buste.

Au même lieu furent déposées, plus tard, les entrailles de François Marion, baron de Druy, son petit-fils, mort en bas âge, enterré aux Jacobins-Saint-Honoré dans le même tombeau que son aïeul (3).

(1) *Épitaphes des églises de Paris*, ms. Biblioth. de l'Arsenal.— Cette dalle de marbre était décorée des armes du défunt : *d'azur au chevron d'or accompagné en pointe d'un croissant d'argent; au chef de gueules chargé de trois étoiles d'or.*

(2) *Écartelé, d'azur à un cavalier armé de toutes pièces d'argent, et d'azur à un flambeau d'or allumé de gueules mis en bande.*

(3) *Épitaphes des églises de Paris*, mss.

— Mentionnons seulement pour mémoire plusieurs épitaphes sans importance, dont la nef était pavée : Les deux *Pierre Chapelain*, intendants du duc de Mercœur, et du maréchal de Luxembourg, morts, le premier en 1624, le second en 1625. — *Pierre Bouquet*, apothicaire, et *Marguerite Loret*, sa femme, 1626. — Honorable homme *Nicolas Lespine*, bourgeois de Paris. — *Louis Le Vacher*, marchand, bourgeois de Paris, ci-devant marguillier et receveur de l'église de céans, et *Marg. Le Boucher*, sa femme, 1633, tombe décorée de deux cœurs accolés, surmontés d'une croix avec cette devise : *Cor unum, Urna una.* — *Anne Quartier*, femme de maître *Guillaume Le Masson*, procureur au Châtelet, et ses filles, 1635. — Honorable homme *Pierre Ormont*, maître cordonnier, et *Denise Lecoq*, son épouse, 1638 (1). Toutes tombes blasonnées, malgré l'extraction éminemment roturière de ceux qui les occupaient (2).

— Derrière le chœur se voyaient l'épitaphe et les armes de noble homme Antoine de Ville (3), ingénieur du Roy, mort en 1640 (4).

— Un marbre consacré à la mémoire de Timoléon Leroy, enfant d'un conseiller secrétaire du Roi, mort, âgé de quelques mois seulement, en 1642, portait cette courte et touchante inscription : *Loué soit Dieu, de ce qu'il a esleu une chetive créature au rang des saints* (5) !

— Sur une table de marbre blanc, encadrée de noir, dressée contre le premier pilier de la nef, en entrant à droite, était gravé : *Catherine Lustré, veuve de Jean le Coulteux, a donné à la fabrique dix-huit cents livres tournois pour entretenir un prêtre, tenu de visiter, consoler, confesser et desservir les pauvres malades de cette paroisse.* MDCLIII. Nous signalons à M. le curé de Saint-Roch le nom de cette charitable dame, oublié sur la liste des bienfaiteurs de l'Église (6).

—Sous une simple dalle de marbre blanc, dans la nef, furent

(1) *Épitaphes des églises de Paris*, mss. Biblioth. de l'Arsenal.

(2) Les armoiries n'étaient insigne de noblesse qu'autant qu'elles étaient *timbrées*.

(3) *Écartelé, d'argent à la tour de gueules, et d'or à la fasce d'azur chargé d'une case de vair d'argent.*

(4) *Épitaphes des églises de Paris*, mss.

(5) *Ibid.*

(6) Épitaphier mss. Bibl. impériale.

inhumés François et Michel Anguier, deux des plus grandes gloires de la sculpture française du XVIIe siècle. Tous deux nés à Eu, le premier en 1604, le second en 1612, fils d'un pauvre menuisier; leurs noms sont de ceux que la France peut citer avec le plus légitime orgueil, après ceux des divins maîtres de la Renaissance. Le Louvre a consacré une salle spéciale à ces deux grands artistes qui enrichirent Paris d'un nombre considérable d'ouvrages remarquables. Rappelons, parmi les œuvres de François, la Pyramide des Longueville aux Célestins, le Tombeau de Rohan-Chabot à Saint-André-des-Arcs, celui du cardinal de Bérulle à l'Oratoire, et du commandeur de Souvré à Saint-Jean de Latran. Enfin le Mausolée de Henri II de Montmorency à la Visitation de Moulins, dû au pieux amour de cette illustre veuve à la mémoire de laquelle un de nos plus élégants ciseleurs de la pensée, dont la plume à la fois délicate et savante vaut bien le ciseau d'Anguier, M. Amédée Renée, vient d'élever un monument non moins durable. Michel, qu'il ne faut pas juger sur sa décoration de la porte Saint-Denis, exécutée d'après les dessins de Le Brun, surpassa son frère. Ses deux chefs-d'œuvre : *la Nativité,* provenant du Val-de-Grâce, et le *Christ en croix,* de la Sorbonne, se trouvent précisément aujourd'hui réunis à Saint-Roch. Chrétien fervent, nous avons vu qu'il légua en mourant à sa paroisse le grand Crucifix de bois placé par Falconet au sommet de son Calvaire. Ils moururent, l'aîné en 1669, le second en 1686. Sur leur tombe fut gravée cette épitaphe plus que naïve :

Dans sa concavité ce modeste tombeau
Tient les os renfermez de l'un et l'autre frère;
Il leur était aisé d'en avoir un plus beau
Si de leurs propres mains ils l'eussent voulu faire.
Mais il importe peu de loger noblement
Ce qu'après le trépas un corps laisse de reste,
Pourveu que de ce corps quittant le logement
L'ame trouve le sien dans le séjour céleste (1).

—Dans la sixième chapelle, à gauche, dédiée à saint André, et dont le tableau d'autel, peint par Jouvenet, représentait le Martyre de cet apôtre, fut érigé le tombeau de Le Nôtre, mort en 1700. Ce

(1) *Mémoires inédits des académiciens*, publiés par MM. de Montaiglon, etc., I, 449, 1854. — Brice, Piganiol, etc.

tombeau monumental, décoré de statues symboliques, des armes du défunt et d'un magnifique buste par Coysevox, portait l'inscription suivante : *A la gloire de Dieu. Ici repose le corps d'André Le Nostre, Chevalier de l'ordre de Saint-Michel, Conseiller du Roy, Controlleur Général des Bâtiments de Sa Majesté, Arts et Manufactures de France, et préposé à l'embellissement des Jardins de Versailles et autres Maisons Royales. La force et l'étendue de son génie le rendirent si singulier dans l'art du jardinage qu'on peut le regarder comme en ayant inventé les beautés principales et porté toutes les autres à leur dernière perfection. Il répondit en quelque sorte par l'excellence de ses ouvrages à la grandeur et à la magnificence du Monarque qu'il a servi et dont il a été comblé de bienfaits. La France n'a pas seule profité de son industrie, tous les princes de l'Europe ont voulu avoir de ses élèves, il n'a point eu de concurrent qui lui fût comparable. Il naquit en l'année* 1625, *et mourut dans le mois de septembre de l'année* 1700. De ce tombeau détruit il ne reste que le beau buste de Coysevox, heureusement revenu à Saint-Roch ; nous en reparlerons plus loin (1).

Le Nôtre, né à Paris, est le créateur d'un genre très-injustement dédaigné aujourd'hui, bien plus favorable au développement des façades monumentales que ce genre prétendu naturel, bon pour des cottages ou des parcs, inventé en France au XVIIIe siècle et fort improprement baptisé genre anglais. Louis XIV honora Le Nôtre d'une faveur toute particulière. Après avoir agréé ses plans pour le parc de Versailles, il se rendit avec lui sur le terrain, et à chaque nouvelle merveille que lui indiquait l'artiste : « LeNôtre, disait-il, je vous donne 20,000 francs. » Cette phrase revint si souvent que Le Nôtre, s'interrompant tout à coup : « En ce cas, Sire, Votre Majesté ne saura rien de plus, car je craindrais de la ruiner (2). » Outre les Tuileries et Versailles ses chefs-d'œuvre (3), il est peu de jardins royaux ou princiers où Le Nôtre n'ait mis quelque chose de son génie. Le roi le décora de l'ordre de Saint-Michel et lui octroya des lettres de noblesse ; il prit modestement pour armes trois limaçons d'or.

(1) Brice, 1706. — Piganiol, 1742. — D'Argenville, etc.

(2) *L'Ombre du grand Colbert.*

(3) Nous parlons du jardin des Tuileries tel qu'il sortit des mains de Le Nôtre, et non du jardin actuel tant de fois gâché depuis.

— Contre un des piliers de la nef, à côté de la chaire, une plaque de marbre portait fondation de prières en faveur de messire *Martin de Lavernot,* chevalier seigneur des Bergeries, mort en 1708, au nom d'Anne de Lalay sa veuve (1).

— Nicolas Ménager, riche négociant rouennais, consacra, à l'exemple de Jacques Cœur, au service de sa patrie une haute intelligence et une immense fortune. Chargé, dans des temps difficiles, des négociations les plus délicates, il s'en acquitta avec une rare habileté et un désintéressement tel, que ses ressources personnelles se trouvèrent compromises. A l'honneur de Louis XIV, il en fut mieux récompensé que l'*argentier* de Charles VII. Le roi le fit chevalier de Saint-Michel et érigea en comté sa terre de Saint-Jean. Nommé plénipotentiaire au congrès général, il venait de conclure la paix d'Utrecht, quand il mourut subitement le 15 juin 1714, au retour d'une promenade aux Tuileries. Il fut inhumé à Saint-Roch; son tombeau, érigé contre le dernier pilier de la nef à gauche, se composait d'un simple sarcophage de marbre noir, surmonté d'une pyramide de marbre blanc au milieu de laquelle était suspendu le médaillon du défunt; un aigle de bronze doré au sommet de la pyramide, un sablier et deux caducées croisés au-dessus du médaillon complétaient la décoration de ce monument, œuvre de Simon Mazière. Sur le panneau du sarcophage on lisait l'inscription suivante : *Cy gist Messire Nicolas Ménager, Conseiller du Roy en ses Conseils, Ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire de Sa Majesté, Chevalier de l'ordre de Saint-Michel, lequel après avoir donné des témoignages éclatants de sa capacité dans les négociations qui lui ont été confiées tant en Espagne qu'en Hollande, et après avoir posé en Angleterre, le* 8 *octobre* 1711, *les premiers fondements de la paix générale, l'a heureusement conclue et signée à Utrecht le* 11 *avril* 1713. *Est décédé à Paris, le* 15 *juin* 1714, *âgé de* 56 *ans. Au-dessous se trouvaient les armes du défunt* (2).

— Le monument du comte Rangoni, la dernière œuvre de Charpentier, qui mourut l'année même où on l'érigea, en 1723, était situé derrière le maître-autel, contre le côté gauche de l'arcade qui donne accès dans la chapelle de la Vierge : c'était une *Vertu*

(1) Épitaphier manuscrit.

(2) Piganiol. — Brice. — Et, pour la description du tombeau, un croquis à la plume dans un Epitaphier ms. In-4°. Bibl. de l'Arsenal.

pleurante, de bronze (1), appuyée sur la base d'une colonne funéraire chargée de cette épitaphe : *Fortunato Rangonio Comiti, exteris gratissimo, suis carissimo, quem mors sustulit anno ætatis suæ XXXIX jam expleto. Thaddæus et Nicolaus Marchiones et Octavius Comes, ex Rangoniorum apud Italos familia, fratri bene merenti posuerunt anno vulgaris æræ* 1723 (2).

— En 1739 mourut Marie-Anne de Bourbon, fille naturelle de Louis XIV et de madame de la Vallière, connue d'abord sous le nom de *Mademoiselle de Blois.* « Belle comme madame de Fontanges, agréable comme sa mère, avec la taille et l'air du roi son père (3), » cette princesse fut mariée fort jeune au prince de Conti, qui la laissa veuve à 18 ans. Elle est surtout célèbre par ses galanteries et l'infidélité de ses amants, parmi lesquels figure son beau-frère, ce prince de Conti, *les constantes délices de la cour et de la ville* (4), élu plus tard roi de Pologne. Devenue dévote avec l'âge, la princesse de Conti se retira de la cour; elle avait cessé d'être galante et n'avait pas cessé d'être bonne et charitable : aussi quand elle mourut, à l'âge de 74 ans, fut-elle universellement regrettée. Le duc de la Vallière, son héritier, lui fit faire à Saint-Roch des funérailles fort simples, obéissant en cela à ses ordres formels. Elle fut inhumée devant la chapelle de la Vierge, sous une dalle de marbre noir sans aucun ornement, sur laquelle on grava cette épitaphe composée par Rollin et Coffin, qui abusèrent un peu du droit reconnu aux compositions de ce genre d'altérer la vérité :

D. O. M. Hic jacere voluit Serenissima Maria-Anna Borbonia, Serenissimi Armand. Lud. Borbonii Sang. Reg. Principis de Conty uxor vidua. Aulâ relictâ quam formâ, ingenio, moribus ornaverat, urbem omni virtutum genere decoravit. In excelso culmine modesta, simplex, facilis, in omnes magnifica, erga pauperes prodiga, in Deum pia maxime vixit. In spem immortalitatis futuræ, pompam omnem tumuli vetuit; plebeioque funere voluisset efferri, ne in ipso fastus contemptu fastum extimuisset. Obiit die martis tertiâ ann. MDCCXXXIX, ætatis suæ 74. — *Ludovicus Cesar de la Baume le Blanc de la Vallière, Dux et Par Franciæ,*

(1) Piganiol la dit de marbre; peut-être veut-il parler seulement de la colonne.
(2) D'Argenville. — Piganiol.
(3) *Souvenirs de madame de Caylus.* Petitot, 66, 431.
(4) Saint-Simon.

tabulis suis connubialibus hæres institutus a Serenissimâ Principe, hoc qualecumque, non tam grati animi sui quam religiosissimi obsequii monumentum, mœrens lugensque posuit (1).

— En face du mausolée du comte Rangoni se voyait, au pied d'une pyramide et soutenu par un Génie en pleurs, le médaillon en marbre blanc de Claude-François Bédal, marquis d'Asfeld. D'origine suédoise, né en 1667, le chevalier d'Asfeld commença à 16 ans, au siége de Luxembourg, une carrière militaire des mieux remplies. Après avoir conquis glorieusement tous ses grades sur tous les champs de bataille de l'Europe, il aida puissamment le petit-fils de Louis XIV à se maintenir sur le trône d'Espagne. Philippe V le créa, en récompense, chevalier de la Toison d'or, marquis d'Asfeld, et lui permit d'ajouter à ses armoiries les armes du royaume de Valence qu'il avait soumis.

Les siéges de Philipsbourg et de Worms ont immortalisé son nom. Maréchal de France en 1734, il mourut en 1743. La longue épitaphe consacrée à sa mémoire par M. Coffin et gravée sur ce tombeau nous dispense d'entrer dans de plus longs détails biographiques.

Hic jacet Claudius Franciscus Bédal marchio d'Asfeld, Sancti Ludovici et Aurei Velleris ordinum Eques torquatus, Franciæ polemarchus regni, munitionum præfectus; Vir totius arti bellicæ apprime gnarus, disciplinæ militaris tenax, in consulendo providus, in exequendo fortis. In Hispaniam a Ludovico Magno missus, Aurelio duci legatus, complurium expugnatione urbium clarus, memorabilis præsertim ad Almansam victoriæ non ultimam laudem tulit : atque ob vindicatum armis Valentiæ regnum, ejusdem regni insigne in scuto gentilitio gestandum a Philippo V Hispaniarum rege perhonorifico diplomate accepit. In Italiâ, multis illustribusque documentis, eximii ducis famam sustinuit. In Germaniâ occiso ad Philippoburgum Imperatori Berwikio suffectus imperator et in ipsis castris polemarchus renuntiatus cœptam urbis obsidionem impigre promovit; eamque, exundante in immensum Rheno, concurrentibus undique Germanorum copiis, ipso cum centum millibus spectante Eugenio expugnavit. In otio viris probis et litteratis familiaris vixit, tot bellicas laudes, tot præclara in patriam merita christianis virtutibus consecravit. Obiit die 5 martis anno Domini 1743, ætatis 78.

(1) Piganiol, 1765.

Le médaillon du maréchal a seul été conservé dans l'église actuelle.

—Le 10 décembre 1752 mourut, emportée en cinq jours par la petite vérole, Élisabeth Chambon, première femme de M. de Lalive de Jully, introducteur des ambassadeurs. Jeune, belle et sans préjugés, dans un siècle où les préjugés n'étaient guère de mode, elle usa largement de tous les droits que donnaient alors à une femme l'esprit la jeunesse et la beauté. Les Mémoires de sa belle-sœur madame de Lalive d'Épinay contiennent à son égard d'étranges révélations. Elle était grande, très-bien faite et plus belle que jolie; c'était une de ces natures indolentes et égoïstes qui, sous une apparence de froide insouciance, exercent sur tout ce qui les entoure un empire despotique. « Elle paraît tout occupée d'elle, de sa figure et de ce qui peut la faire valoir, dit madame d'Épinay; elle a de l'esprit et la tournure en est très-plaisante. » Le trait suivant pourra nous donner une idée de l'*esprit* de madame de Jully. « Un jour on conta devant elle quelques his-
« toires scandaleuses ; mais madame de Jully les interrompit en
« disant qu'elle ne les aimait pas, qu'il fallait laisser la médi-
« sance aux dévots et aux vieilles, et que lorsqu'on était en âge de
« souffrir de la représaille il était prudent de ménager son pro-
« chain. Pour moi, dit-elle, je vous déclare que je n'en crois rien.
« —Pas même le bien ? reprit quelqu'un.—Non, vous avez rai-
« son ; le mal parce qu'il me répugne à croire, et le bien parce
« qu'il est trop difficile à pratiquer dans ce monde. — Bon !
« mais vous ne croyez donc qu'en Dieu ? — Pas même en Dieu,
« si vous voulez que je vous le dise. — Paix donc, ma sœur !
« m'écriai-je. Si votre mari vous entendait ! — Qu'est-ce que
« cela fait donc? C'est à son amant qu'il ne faut jamais dire
« qu'on ne croit pas en Dieu ; mais à son mari cela est bien
« égal : avec un amant on ne sait jamais ce qui peut arriver, et
« il faut se réserver une porte de dégagement. La dévotion, les
« scrupules coupent court à tout, et il n'y a ni suite, ni éclat,
« ni emportement à redouter avec cette raison de change-
« ment. »

Un beau jour, au château d'Épinay, madame de Jully prend sa sœur à part, et lui déclare, sans sourciller, que Jelyotte, le chanteur de l'Opéra, son amant, doit venir le soir même, qu'il faut lui donner une chambre à côté de la sienne, et qu'elle compte sur

elle pour éloigner M. de Jully. Madame d'Épinay, surprise de cette confidence *ex abrupto,* hésite. « Parce que vous avez épousé l'aîné, lui répond madame de Jully, croyez-vous avoir toute seule des priviléges dans la famille? » (Madame d'Épinay avait pour amant déclaré M. de Francueil.) Les deux sœurs éclatent de rire et tout s'arrange sans plus de difficulté.

Madame d'Épinay aimait réellement Francueil, et les infidélités de son amant lui faisaient souvent répandre bien des larmes. Madame de Jully s'en étonnait. « Que ne prenez-vous un autre « amant, lui disait-elle, pour vous consoler et l'éclairer sur ses « légèretés ? » Elle n'était pas femme, elle, à soupirer pour si peu! Bientôt, fatiguée de Jelyotte, elle le remplace par le chevalier de Valory; ce fut encore madame d'Épinay qui se chargea de la délicate mission d'évincer l'amant dédaigné. Elle ne se serait pas arrêtée en si beau chemin; malheureusement l'épouvantable maladie qui faisait alors de si cruels ravages vint l'enlever dans toute la fougue de ses triomphes. Elle mourut entre les bras de madame d'Épinay. « Adieu, ma bonne amie, ma véritable sœur, lui « disait-elle, ayez soin du chevalier; si je meurs, consolez-le, il « vous consolera aussi; » et puis elle ajouta : « Convenez pourtant « que c'est mourir bien jeune! » Tout à coup elle rendit le dernier soupir, au moment où elle venait de remettre à sa sœur la clef de son secrétaire pour brûler les lettres qu'il contenait. Celle-ci s'empressa de jeter au feu ces témoignages compromettants, et remit ensuite la clef à M. de Jully en lui annonçant la fatale nouvelle.

Le pauvre homme était au désespoir, il adorait sa femme et était peut-être le seul qui ignorât ses liaisons avec Jelyotte et avec le chevalier. C'était un bon homme que M. de Jully, amateur des arts, collectionneur passionné et ne voyant rien au delà de sa galerie de tableaux. « Il est bon enfant, disait sa femme, « doux, complaisant, faible, *sans nerf,* mais sans vice; en un « mot, il est *tout propre à jouer son rôle décemment!* » Cet époux inconsolable soigna en artiste la mise en scène de son deuil (1);

(1) Rappelons, à ce sujet, une lettre de J.-J. Rousseau à M. de Francueil (janvier 1753), remarquant seulement qu'il se trompe en parlant d'un *buste* de madame de Jully; c'était un simple médaillon.

« Vous êtes en peine de M. de Jully, il est constant que sa douleur est excessive; « on ne peut être rassuré sur ses effets qu'en pensant au peu d'apparence qu'il y

il voulut s'entourer des images de celle qu'il avait perdue; il commanda à Falconet un superbe mausolée pour lequel il composa lui-même une inscription en vers latins, et s'enferma seul dans sa chambre, avec une demi-douzaine de portraits de sa chère défunte. « J'ai passé hier ma soirée chez madame Le Brun (1), écrit « madame d'Épinay à M. de Lisieux; nous y étions seuls en famille, « il n'y avait d'*étranger que le chevalier de Valory*, qui y fut admis « et consulté sur le projet du monument. Il sera vraiment très- « beau, très-simple, et l'épitaphe vraiment pathétique. » C'est chez lui, dans un cabinet au fond de son appartement, que M. de Jully voulait ériger ce monument, quand un incident délicat vint altérer la sérénité de sa douleur : des papiers importants, confiés par lui à la défunte, ne se retrouvaient pas; la disparition de ces papiers compromettait gravement les intérêts de la famille de Jully au profit de M. d'Épinay. Une femme de chambre parla des papiers brûlés par madame d'Épinay; les soupçons les plus outrageants s'élevèrent contre elle. Indignée, elle avoua avoir brûlé des papiers pour obéir à la dernière volonté de la mourante, mais elle déclara ne les avoir pas lus et en ignorer absolument le contenu. L'affaire fit du bruit, et le scandale fut d'autant plus grand que M. d'Épinay, fripon cynique, se félicitait publiquement du *bon tour* joué par sa femme à son frère. Enfin ces fameux papiers se retrouvèrent; mais des soupçons d'une autre nature vinrent assaillir M. de Jully. Quels étaient donc ces secrets à la destruction desquels sa femme attachait tant d'importance?... En vain il sonda à ce sujet madame d'Épinay, elle resta impénétrable. « Mais que peut-elle donc avoir fait brûler si « subitement? lui demandait-il. — Je l'ignore absolument, mon « frère, j'ai brûlé sans rien voir. — Vous ne le soupçonnez pas? « — Non, mon frère. — Si celle-là avait des intrigues... Mais « cela n'est pas vraisemblable, n'est-ce pas? — Madame de Jully

« avait il y a deux mois, par la vie qu'il menait, que la mort de sa femme « pût laisser dans son âme des traces bien profondes de douleur. D'ailleurs il l'a « modelée sur ses goûts, et cela lui donne les moyens de la conserver plus long- « temps. Il ne s'est pas contenté de faire placer partout le portrait de sa femme, il « vient de bâtir un cabinet qu'il fait décorer d'un superbe mausolée de marbre avec « le buste de madame de Jully et une inscription en vers latins, qui sont, ma foi, « très-pathétiques et très-beaux... »

(1) Mère de madame de Jully.

« faisait beaucoup de bien, mon frère; il serait tout simple qu'elle « eût voulu en dérober les traces. » Il soupira et partit... Mais le mausolée de madame Lalive de Jully fut tout bonnement érigé dans l'église Saint-Roch, et, quelques années plus tard, le veuf consolé contractait une nouvelle union.

Ce monument, sculpté par Falconet en 1753, d'après les dessins de M. de Jully lui-même, se trouvait dans la seconde chapelle, à gauche en entrant; il était décoré du médaillon de madame de Jully, qui seul a été conservé; il ne donne pas une grande idée de la beauté de son visage. Le tableau d'autel de cette chapelle, peint par Louis le Lorrain, représentait sainte Élisabeth de Hongrie, sa patronne (1).

— Contre le dernier pilier de la nef, à droite, en face du mausolée de Nicolas Ménager, fut érigé le tombeau de *Philippe Claude de la Marche,* lieutenant général des armées du roi. C'était un sarcophage de marbre, élevé sur un soubassement et chargé d'un trophée militaire; au-dessus, sur une draperie surmontée d'une urne funéraire, était tracée l'épitaphe (2).

— La *marquise de Brehant,* morte à la fleur de l'âge, et la *comtesse de Broglie-Revel* avaient aussi leurs tombeaux à Saint-Roch : la première, dans la croisée près la porte orientale; la seconde, dans la troisième chapelle derrière le chœur (3).

— En 1766, fut érigé contre un des piliers des bas-côtés, à gauche, près du chœur, un cénotaphe à Louis Moreau de Maupertuis, célèbre par ses découvertes scientifiques, plus célèbre encore par ses démêlés avec Voltaire. Fils d'un capitaine de corsaire, Maupertuis, né à Saint-Malo en 1698, se fit un nom dans la science. En 1736, M. de Maurepas le mit à la tête de l'expédition envoyée au pôle pour y mesurer un degré du méridien. Les hardis voyageurs s'acquittèrent de leur périlleuse mission avec un plein succès, et les calculs de Maupertuis démontrèrent que le globe terrestre subissait vers les pôles un aplatissement bien plus considérable qu'on ne le supposait jusqu'alors. Cet heu-

(1) D'Argenville, 1778. — *Mémoires de madame d'Épinay*, publ. Paris, 1818. 3 vol. in-8°.

(2) D'Argenville et *Vue de l'intérieur de Saint-Roch,* dessin de Le Machy. Coll. Bonnardot.

(3) D'Argenville, 1778, etc. – Thierry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris,* 1784.

reux résultat attira sur lui l'attention du monde savant, et il fut accueilli, à son retour à Paris, avec d'autant plus d'intérêt, qu'un épisode de roman se mêlait à ces chiffres et à ces formules que la plupart admiraient de confiance. Une jeune Lapone s'était éprise pour lui d'une violente passion ; géomètre mais Français, Maupertuis avait semé pour elle des bouquets à Chloris dans les neiges de la Norwége, et elle était venue le rejoindre en France. Il n'était bruit que de M. de Maupertuis et de Christine la jolie Lapone, et l'on répétait dans tous les salons les stances échappées à la veine du galant mathématicien :

Pour fuir l'amour
En vain l'on court
Jusqu'au cercle polaire.
Dieu ! qui croiroit
Qu'en cet endroit
On eût trouvé Cythère ?

Dans les frimas
De ces climats
Christine nous enchante.
Oui, tous les lieux
Où sont tes yeux
Sont la zone brûlante.

Maupertuis, dont la modestie n'était pas la vertu dominante, s'empressa de mettre à profit cet enthousiasme général ; il se fit peindre par Tournière en riche costume lapon, aplatissant le globe sous sa dextre puissante. Ce portrait, gravé par Daullé, fut livré, en 1741, à l'admiration du public, rehaussé de ce quatrain de M. de Voltaire, *son ami :*

Ce globe mal connu qu'il a su mesurer
Devient un monument où sa gloire se fonde ;
Son sort est de fixer la figure du monde,
De lui plaire et de l'éclairer.

Cédant aux instances de Frédéric, Maupertuis se rendit plus tard en Prusse et fut mis à la tête de l'Académie de Berlin. Mais des préoccupations nouvelles vinrent l'arracher à ses travaux scientifiques. Il s'éprit d'une violente passion pour l'une des filles d'honneur de la reine-mère, Eléonor de Borck, fort belle personne, et, de plus, issue des anciens souverains de Poméranie.

Malgré les scrupules de la famille qui voyait là une mésalliance, Maupertuis épousa sa maîtresse, grâce à la toute-puissante intervention du roi. Cette alliance lui donnait en Prusse une haute position dont il fit un assez triste usage. Irrité contre Kœnig, qui prétendait restituer à Leibnitz la découverte d'un principe dont Maupertuis s'était attribué l'honneur, il profita de ce que son rival ne pouvait produire l'original d'une lettre citée par lui, pour le faire honteusement exclure de l'Académie comme faussaire. Voltaire prit hautement le parti de Kœnig, et, malgré les ordres formels de Frédéric, qui prétendait protéger envers et contre tous le président de son Académie, il accabla Maupertuis sous ses sarcasmes vengeurs. Celui-ci prêtait du reste le flanc au ridicule ; à force de vouloir tout expliquer, même les choses inexplicables, il en était arrivé à des hypothèses d'un burlesque achevé : ainsi, selon lui, la mort n'était que la maturité de l'homme ; il ne s'agissait que d'arrêter à temps cette maturité par des moyens analogues à ceux que l'on emploie pour conserver les fruits ou les œufs, en interceptant tout contact avec l'air extérieur, en les enduisant, par exemple, d'une substance imperméable telle que la poix. Il proposait, pour étudier la nature de l'âme, de disséquer des cervelles de géants ; il expliquait, par l'attraction des molécules semblables, le phénomène de la génération, etc., etc. Voltaire, comme on le voit, avait beau jeu ; il s'en donna à cœur-joie. *Micromégas*, la *Diatribe d'Akakia*, la *Séance mémorable*, etc., tombèrent à la fois comme autant de coups de massue sur la tête de l'infortuné président de l'Académie de Berlin, qui succomba bientôt sous ces traits acérés, aux éclats de rire de l'Europe entière. Voltaire y perdit la faveur de Frédéric, qui fit brûler l'*Akakia* par la main du bourreau ; mais il y gagna la liberté et en profita pour accabler de plus belle sa victime peu résignée. Maupertuis acheva de se couvrir de ridicule en adressant à Voltaire un cartel de défi, que celui-ci, feignant de trembler pour ses jours, déposa comme une menace d'assassinat entre les mains des magistrats de Leipzig. Quoi qu'il pût dire et faire, le malheureux Maupertuis ne s'en releva pas, et son nom, que ses titres sérieux à l'estime du monde savant ne défendent pas suffisamment, restera à jamais marqué d'un ridicule ineffaçable. Il mourut à Bâle en 1759 et fut enseveli dans l'église de Dornach en Suisse. Ses amis et ses parents,

d'après l'initiative de La Condamine, résolurent d'élever à Paris un monument à sa mémoire. On choisit l'église Saint-Roch, où le père de Maupertuis avait été inhumé, et c'est sur sa tombe que fut érigé le mausolée de son fils. D'Huez, élève de Lemoyne, fut choisi pour l'exécution de ce monument, qui nous a été conservé à peu près dans son entier. Voici la description qu'en donne un journal contemporain : « Il est adossé à l'un des piliers « de la nef du côté gauche près du chœur, c'est un tombeau « à l'égyptienne, soutenu par deux consoles, accompagné de « guirlandes de chêne, et chargé des armoiries de M. de « Maupertuis (1). Le tombeau supporte un cippe, c'est-à-dire « une colonne tronquée sur laquelle on a gravé l'inscription. « Le génie des sciences est appuyé sur ce cippe dans une « attitude qui exprime l'abattement et la douleur. Il couvre son « visage d'une main, et de l'autre il tient une couronne d'étoiles « parmi lesquelles on remarque une comète. De l'autre côté est « un enfant entouré d'instruments de mathématiques, qui appuie « une main sur le globe de la terre et l'aplatit à l'endroit du pôle « arctique, de l'autre main il montre le médaillon de M. de « Maupertuis attaché à une pyramide et orné d'une guirlande « de cyprès. On voit derrière cet enfant le secteur astronomique « qui a servi aux observations sous le cercle polaire, et à ses pieds « quelques livres qui portent le titre des principaux ouvrages « de M. de Maupertuis. Au-dessus de la pyramide est une urne « sépulcrale qui termine et couronne le mausolée. » Le tombeau, les consoles et la pyramide étaient de marbre bleu turquin ; les génies, le médaillon et le cippe, les seules parties conservées aujourd'hui, de marbre blanc ; les guirlandes, les armoiries, la couronne d'étoiles et l'urne, de bronze. Cette composition maniérée, froide et théâtrale à la fois n'est pas heureuse, en outre l'exécution ne fait pas grand honneur à D'Huez ; elle fut pourtant fort admirée en 1766 ; un recueil périodique en publia la description avec une gravure à l'eau-forte, et l'année suivante parut une estampe in-f° gravée par Miger d'après un dessin de Monnet, exécutée aux frais de la famille pour être donnée aux amis du défunt. Elle est assez rare, n'ayant pas été mise dans le commerce ; l'inscription y paraît en entier et fort lisible ;

(1) *D'or au palmier arraché de sinople.*

au-dessous sont gravés les noms des souscripteurs aux frais desquels fut érigé le monument (1).

D'Huez n'avait pas connu Maupertuis, mais Lemoyne, qui se le rappelait un peu, modela un buste d'après un petit portrait et un jeton frappé à Berlin. Ce buste, corrigé d'après les observations de ceux qui avaient vécu dans l'intimité de Maupertuis, servit de modèle pour le médaillon, qui fut en dernier lieu retouché par Lemoyne; il passa ensuite à M. de La Condamine, à qui l'auteur en fit présent.

L'inscription, composée par La Condamine lui-même, est consacrée à la mémoire des deux Maupertuis le père et le fils. Elle est bien digne du vaniteux président de l'Académie de Berlin; tous ses titres honorifiques et scientifiques y sont pompeusement énumérés.

Maupertuisiorum memoriæ ac perennitati. — Hic jacet Renatus Moreau San-Maclovianus (*feudi Maupertuisii dominus*) (2) *qui postquam naves bellico mercatorias strenue duxerat, civium suorum pro rebus maritimis apud* (*regem*) *orator XL annis, Michaelico torque donatus decessit V° Jul. an. MDCCXLVI, ætatis LXXXII. De posteritate bene meritus ob genitum ex se Petrum Ludovicum Moreau de Maupertuis, suo qui litteratum orbem nomine implevit; hic prima juventute (equitum) turmæ præfectus, diuturnæ pacis otio conversus ad studia, altiores geometriæ sinus penetravit. Newtonianam attractionem Cartesianis auribus absonam primus in Gallia propugnavit, novis argumentis suffulsit.* (*A Ludovico XV*) *missus ad Boreales plagas, crescentes ad Septentrionem meridiani circuligradus, ac proinde compressam in polo telluris molem, suis*

(1) *Noms de ceux qui ont contribué à la dépense de ce mausolée: Dame Eléonor de Borck, veuve de M. de Maupertuis, grande maîtresse de la maison de S. A. R. madame Amélie de Prusse; dame douairière Magon du Bos, sœur de M. de Maupertuis; MM. Magon, intendant à Saint-Domingue, Magon de la Villebagne, capitaine des vaisseaux de la Compagnie des Indes, Magon Dubos, capitaine d'infanterie, ses neveux; dame douairière Raffay, née Magon, sa nièce; M. Moreau de la Primerais, procureur du Roy de l'amirauté de Saint-Malo, son cousin germain; M. Duvelaer, comte du Lude; dame douairière Magon de Riancour, née Vincent; M. Magon de Clos Doré, ancien lieutenant-colonel garde-côte; M. du Rouvre, chevalier de Saint-Louis, ses compatriotes et alliez; M. de La Condamine, chevalier de Saint-Lazare, des Ac. Fr. des Sc., etc., son confrère et ami.*

(2) Les mots entre parenthèses ont été supprimés à l'époque de la Révolution et n'ont pas été rétablis depuis.

sociorumque observationibus primus evicit; Academiæ Gallicæ præcipuorumq. Europæ socius, Berolin. instaurator ac præses vocante Fred. III, hujus beneficio ordinis pro merito eques, physicen, mathesin, astronomiam, nauticam, metaphysicam, ethicam, illustrare, amplificare, promovere non desiit; ob impensam pro extruendo Berolini templo catholico curam, summo Pontifici Benedicto XIV gratus. Vir ingenio acer, animo ingens, integer fidei. E patria redux dum Berolinum ibique intermissa munia repeteret, recrudescente morbi decennis violentia detentus Basileæ; quam in armorum conflictu mortem despexerat impavidus, lento passu adventantem in lecto serenus excepit; amicos inter Joannis Bernoulli hospitis amplexus pie fortis obiit. Jul. XXVII ann. MDCCLIV. Vixit an. LX mens. X. Eleon. de Borck uxor, Maria soror, sor. filii, propinqui, amici, hoc monumentum de suo certatim posuere. MDCCLXVI (1).

— Le mausolée de Maupertuis fut le dernier monument élevé dans l'église Saint-Roch avant la Révolution; mais, outre les personnes dont nous venons de parler, un grand nombre de personnages illustres à divers titres furent inhumés dans cette église sans qu'un monument ou même une simple inscription consacrât le lieu de leur sépulture; nous ne pouvons nous dispenser d'en citer quelques-uns parmi les plus célèbres.

Pierre Corneille, mort en 1684. — *Madame et mademoiselle Deshoulières*, mortes la première en 1694, la seconde en 1718. — *Pierre Mignard*, mort en 1695. — Le poëte *Regnier-Desmarets*, mort en 1713. — *Helvetius*, qui donna, pendant la période révolutionnaire, son nom à la rue Sainte-Anne où il mourut en 1727. — Le *comte de Caylus*, 1765. — Le président *Hénault*, 1770. — *Diderot*, que le curé de Saint-Roch enterra avec une certaine ostentation dans la chapelle de la Vierge, 1784. — Le frère de Condillac, l'abbé *de Mably*, mort en 1785. — Enfin le vertueux abbé *de l'Épée*, mort en 1789 dans sa maison de la rue des Moulins.

JULES COUSIN.

(*La fin à un prochain numéro.*)

(1) *Mausolée de M. de Maupertuis*, Journal des Dames, septembre 1766. — *Vie de Maupertuis*, par La Baumelle, publiée par M. Angliviel, 1856.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS

(SUITE) (1).

DESSINS.

COMPTES (CHAMBRE DES). — Ce monument, de style renaissance encore allié au type ogival, fut achevé vers 1506. C'était assurément l'un des plus élégants de la capitale. Après l'incendie du 27 octobre 1737, il fut remplacé par un bâtiment vulgaire qui dépend aujourd'hui du Palais ou de la Préfecture de Police. La façade de la Chambre des Comptes regardait la porte du Palais, ouverte rue de la Barillerie, vis-à-vis celle de la Calandre. J'ai cité (n° de sept. 1856) le tableau n° 173 du Musée de Versailles, où cet édifice figure très-détaillé, mais vu trop de profil. M. Dusommerard a fait lithographier, dans son recueil des *Arts au Moyen Age* (chap. IV, pl. III), cette portion de la toile de J.-B. Martin.

On voit au Cabinet des Estampes (Quartier du Palais) un dessin à la plume qui représente, de face, la Chambre des Comptes. Il a de longueur environ 64 centim. sur 33 de hauteur. On lit au haut : « Eleuation du côté de la cour du Palais. » Ce dessin d'architecte, habilement tracé en élévation avec échelle, aurait-il été exécuté après l'incendie? Je le pense, car les frontons des lucarnes sont brisés, ainsi que les clochetons et les autres accessoires du vestibule de l'escalier, détails que je décrirai ci-après.

Cette façade, toute parée de riches ornements, manquait de symétrie. C'était, en réalité, un assemblage de trois pavillons juxtaposés, percés de fenêtres au même niveau, mais ayant chacun un comble distinct et une ornementation particulière. L'escalier lui-même, en forme de portique rampant, était un hors-d'œuvre ajouté à cet édifice sans unité. L'ensemble, néanmoins, offrait un échantillon d'architecture d'une majestueuse élégance.

(1) Voir la livraison de décembre 1858.

Le pavillon auquel conduisait l'escalier était remarquable, au premier étage, par une fenêtre jumelle, composée de deux arcs surbaissés, dont les pieds-droits étaient décorés de statues allégoriques, posant sur des piédouches et surmontées de dais sculptés à jour, d'un travail exquis. Au-dessus de cette fenêtre à double arcade, se détachait, sur un toit très-élevé, une haute lucarne de pierre toute brodée de sveltes ornements de style Renaissance, mêlés de formes ogivales. Les bouquets et la crête du toit étaient d'une délicatesse achevée. Le rez-de-chaussée seul offrait une surface nue, percée au hasard de deux petites fenêtres sans moulures et d'une étroite porte gothique.

L'architecte, auteur du dessin qui nous occupe, présentait pour ce pavillon un projet de restauration fort méritoire, eu égard à l'époque où il vivait, projet tracé sur deux petites pièces mobiles superposées au fond. Il conservait la splendide fenêtre en arc double du premier étage, ainsi que la lucarne qui la surmonte. Il rétablissait le comble dans le style de l'époque; seulement, pour donner plus de symétrie au second étage, composé d'un rang de quatre lucarnes, il les réunissait toutes en continuant la balustrade qui reliait les trois premières.

Il proposait aussi une modification qui rendait le rez-de-chaussée digne des étages supérieurs : il substituait à une porte mesquine, accompagnée de deux petites fenêtres percées à l'aventure, un portail décoré dans ses tympans de sculptures dans le goût de l'époque. En un mot, loin de gâter ce magnifique pavillon par de ridicules appendices, il ajoutait à sa majesté en le fondant mieux avec l'ensemble de la façade. Je regrette de ne pouvoir signaler son nom, car ses idées saines font contraste avec les burlesques conceptions en ce genre des architectes de son siècle.

Au résumé, j'admets que ce dessin curieux fut tracé, à titre de projet de restauration, peu de temps après l'incendie de 1737; mais, au lieu de rétablir ce gracieux bijou du règne de Louis XII, on le démolit pour élever à sa place de lourdes murailles enjolivées avec parcimonie de quelques ornements froids et classiques.

L'archéologue doit-il s'en affliger outre mesure? A mon avis, non, puisque l'édifice aujourd'hui n'en serait pas moins effacé du sol. Il était couvert de fleurs de lis au dehors comme à l'inté-

rieur; ses murs, ses balustrades, ses pinacles, offraient partout ce symbole monarchique sculpté à jour et en relief. Les dévastateurs de 93 auraient-ils fait grâce à ces pierres toutes revêtues de l'antique emblème de la royauté?

On voit *ibid.* un dessin in-folio à la plume et colorié, provenant des recueils topographiques de Gaignières. Il reproduit tous les détails du vestibule de l'escalier couvert en forme de portique rampant, à quatre arcades. L'entrée de ce vestibule, une des plus remarquables décorations de la cour de la Sainte-Chapelle, se compose en principal d'une arcade à plein cintre un peu surbaissée, flanquée de deux contre-forts sculptés avec une élégance exceptionnelle, qui s'élancent à une même hauteur, bien au delà de la sommité de l'arc, et se terminent par des pinacles fleuronnés et couronnés de grosses fleurs de lis.

Examinons d'abord celui de gauche. C'est, dans sa première moitié, un svelte pilier hexagone qui s'élève sur un soubassement assez haut, orné de tores ou cordons de pierre disposés en spirales et aboutissant à des arcs trilobés. Un peu plus haut, le pilier s'amincit et se métamorphose en un cylindre également couvert de spirales, mais creuses et s'enroulant en sens inverse de celles en relief du soubassement. Après avoir changé deux fois de direction, elles atteignent à la naissance du pinacle. Ces sortes de cannelures de pierre qui se tordent en divers sens ont un cachet de grâce exquise qu'il serait difficile de faire sentir autrement qu'à l'aide du dessin.

Le soubassement du pilier de droite ou septentrional est beaucoup plus haut et plus massif que son pendant, vu qu'il n'adhère pas à un corps de maçonnerie et soutient la poussée de l'arcade. Il est orné de colonnettes aboutissant à de petites arcatures festonnées de trilobes. Il est surmonté d'un mince pilier octogone fleurdelisé et terminé par un pinacle semblable à celui du pilier de gauche.

Revenons à l'arcade qui constitue le portail du vestibule. Au-dessus de son archivolte règne une corniche qui touche aux deux piliers, et ses tympans(1) sont semés de fleurs de lis sans nombre. Passé cette corniche, le mur forme, au-dessus de l'arcade, une

(1) J'ai quelquefois employé, dans les articles précédents, le mot tympan dans un autre sens, puisque par ce mot je désignais l'intérieur d'un arc ogival plein. Les deux sens sont admis.

sorte d'entablement couvert de sculptures que je décrirai, puis devient un fronton très-aigu, ou, si l'on veut, un pignon, décoré sur ses rampants de moulures multipliées et de touffes de feuillage recourbées en crosses. Sur la pointe est placée une énorme fleur de lis qui dépasse les sommets des deux pinacles latéraux.

Ce fronton pyramidal, vers le milieu de ses rampants, se relie aux deux piliers par une balustrade à jour du plus ravissant effet, dentelée, au bas, d'ogives trilobées, et, au sommet, d'une crête dont les portions les plus saillantes sont des fleurs de lis évidées.

La partie que j'ai nommée l'entablement offre, vers le milieu, l'écu de France accosté de deux cerfs ailés portant au cou, en guise de collier, la couronne royale, d'où s'échappent des draperies flottantes, semées de fleurs de lis. Au-dessus de l'écu, on distingue deux dauphins couronnés; au-dessous, un porc-épic entre deux tiges de lis. De chaque côté des cerfs est encore un dauphin semblable. Au-dessus de l'ensemble de ces sculptures héraldiques et allégoriques, et tout près de la corniche, se déploie un long rouleau horizontal où on lit en lettres gothiques :

« Regia Francorum probitas Ludovicus honesti
Cultor et etheree Relligionis amor. »

Tous les intervalles des sculptures sont remplis par des fleurs de lis, également prodiguées sur les parties nues du portique qui protége le grand escalier. Elles sont çà et là entremêlées de figures de dauphins. Le mur d'appui de l'escalier, mur qui recevait les pieds-droits des arcades, était divisé en compartiments fleurdelisés où étaient sculptés des dauphins alternant avec des L dont le jambage est enlacé dans une couronne de France. D'après le dessin de Gaignières que nous décrivons, les murailles intérieures du portique et du vestibule étaient loin d'être aussi riches qu'au dehors; elles n'étaient égayées que par les retombées des voussures sur des culs-de-lampe sculptés.

Un dessin du même recueil donne les détails de deux des quatre lucarnes qui se découpaient avec grâce sur le fond d'ardoise (ou de plomb) du comble élevé de l'édifice. Les croisillons de pierre offrent des faisceaux de moulures et soutiennent les armatures de petites vitres en losange. Les pieds-droits sont des sortes de pilastres cannelés, terminés par des pinacles très-aigus. Les frontons, en arcs à talon ou plutôt piriformes, sont tout hé-

rissés de fleurons panachés. Ces frontons se relient aux sommets obéliscaux des pieds-droits au moyen de balustrades à jour d'une extrême élégance, dans le genre de celles du Palais de Justice et de l'Hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen. L'arête du comble est garnie d'une crête composée de cercles évidés contenant chacun une fleur de lis.

Une de ces lucarnes, la plus rapprochée du sud et voisine d'une tourelle d'encoignure octogone, suspendue en encorbellement, porte, au milieu de son fronton, un écu écartelé des armes de France et de celles des Visconti (souverains du Milanais), reconnaissables à un serpent à trois replis ; c'est probablement l'écu de Valentine de Milan ; au-dessous est sculpté un porc-épic, devise du roi. Le fronton de l'autre lucarne contient un écusson mi-parti des fleurs de lis de France et des hermines de Bretagne en l'honneur d'Anne, femme de Louis XII. Au-dessous est un renard passant.

Ces deux dessins du Cabinet des Estampes ont été lithographiés plus petits que l'original et sur une même planche, signée à gauche : *Schmit del*t., faisant partie de l'ouvrage sur le Palais de Justice publié par Sauvan en 1825. Il en existe, je crois, d'autres copies plus modernes. Il nous reste donc sur l'ancienne Chambre des Comptes assez d'éléments pour qu'on en puisse donner aux amateurs une idée complète. M. Albert Lenoir en fera graver un jour, je l'espère, tous les détails, ainsi que ceux du même style de l'escalier de la Sainte-Chapelle.

Je n'ai jamais rencontré de dessins ni d'estampes représentant le côté occidental de la Chambre des Comptes, lequel, d'après les plans de Paris, donnait sur une cour. On n'avait pas, c'est probable, prodigué sur cette face les ornements comme sur celle qui regardait la porte du Palais.

En tête d'un manuscrit des Archives, provenant de l'ancienne Chambre des Comptes (*section judiciaire*, n° 14,914), est une miniature du XVIe siècle qui représente la grande salle intérieure de l'édifice. Je n'oserais répondre de l'exactitude du dessinateur ; cette qualité serait à cette époque une rare exception. Toutefois, on y trouve des détails qui ne peuvent être purement imaginaires. Cette gouache a été reproduite lithographiée, en 1839, par M. Dusommerard (qui était membre de la Cour des Comptes), dans son recueil des *Arts au Moyen Age*, 7e série, pl. XII.

M. Lassus, il y a douze ans au moins, m'a fait voir un calque au crayon, levé sur l'original; c'est d'après ce calque que j'en vais parler (1). Il a environ 32 cent. de haut sur 30 de large. La salle, vue, je pense, dans le sens de sa profondeur, est éclairée par deux grandes fenêtres rectilignes qui se présentent de face au dernier plan du dessin. Chaque fenêtre est divisée en quatre compartiments par un croisillon de pierre. Les vitres consistent en petits losanges enchâssés dans des résilles de plomb. Au milieu des compartiments inférieurs sont peints des écussons dont celui de France. Dans l'intervalle qui sépare les deux fenêtres, est un tableau (ou peut-être un bas-relief?) représentant, comme celui de la chambre Dorée du Palais, la Crucifixion. Le plafond est soutenu par des poutres qui paraissent dépourvues d'ornements. Les parois de la salle sont décorées d'un semis de fleurs de lis sans nombre; j'ignore si elles étaient sculptées ou peintes. Le plancher est formé de losanges de marbre blancs et noirs. Au milieu de la pièce est une grande table vue en raccourci, autour de laquelle sont assis douze graves personnages en robe. Celui du fond paraît présider une séance. Sur la droite se tiennent assis, près d'une autre petite table isolée, deux autres personnages que je suppose remplir l'office de greffiers.

Concorde (Place de la). — Avant Louis XV, cette localité était un immense terrain, en partie marécageux, offrant çà et là quelques arbres et plusieurs masures. La partie contiguë au fossé creusé devant le bastion qui terminait à l'ouest le jardin des Tuileries (bastion commencé sous Charles IX) servait de port aux marbres. Là, dans un enclos, étaient déposés les blocs destinés aux statues qui devaient décorer soit nos églises, soit les résidences royales. Les plus précieux venaient d'Italie par le détroit de Gibraltar. Arrivés au Havre, on les chargeait sur des bateaux plats qui remontaient la Seine.

Cette place, nommée Louis XV dans l'origine, puis de la Révolution en 1793, a conservé le nom moderne de Concorde. On y a dressé l'obélisque en 1836. Elle a subi, depuis, diverses modifi-

(1) A la vente de feu M. Lassus, ce calque faisait partie du lot n° 830 du catalogue, lot adjugé à M. Gailhabaud, le 11 mars 1858.

cations dont l'histoire rentre dans les attributions des rédacteurs de Guides à l'usage des étrangers.

Depuis son établissement (1763-72), on a publié à ce sujet tant d'estampes, qu'un dessin, même très-détaillé, ne nous apprendrait rien de nouveau, sinon peut-être relativement à quelques localités lointaines. Le peintre qui voudrait représenter les événements dramatiques dont cette place fut le théâtre ne serait guère embarrassé de trouver des renseignements topographiques.

Je citerai un seul dessin que je n'ai pas sous les yeux. Tous les ouvrages sur Paris racontent l'accident funeste arrivé le 28 mai 1770, à l'occasion du mariage du Dauphin, depuis Louis XVI. Par suite de l'imprévoyance de Bignon, prévôt des marchands, un grand nombre de personnes furent écrasées à l'entrée de la rue Royale par une foule compacte qu'effraya la chute de pièces d'artifice enflammées. J'ai vu, il y a bien dix-huit ans, une grande aquarelle en largeur, pièce assez remarquable d'un artiste contemporain (Moreau le jeune, peut-être), laquelle représentait cet accident vu de la berge de la rive gauche. Le possesseur, dont j'ai oublié le nom, l'estimait 300 francs. Depuis, j'ai vu figurer ce dessin dans une exposition de vente; j'ignore à qui il appartient aujourd'hui. On n'y distinguait qu'une masse confuse de personnages sans détails appréciables, d'autant plus que l'épisode du drame se passait sur un plan reculé. Quant à la localité, elle n'offrait rien qui ne se retrouve sur les nombreuses estampes du temps. J'ajouterai que les événements importants pour l'histoire de la capitale ne peuvent être ces accidents fortuits, où les victimes sont des particuliers sans nom, amenés par le hasard sur une scène où ils devaient perdre la vie.

Condé (Hôtel de). — La rue actuelle de Monsieur-le-Prince (dont on a récemment retranché, à tort, le mot caractéristique de *fossés*) était, avant 1690, le chemin de contrescarpe qui longeait le fossé creusé, sous le roi Jean, autour du mur d'enceinte de Philippe-Auguste. Cette rue fut bordée, un peu avant l'année 1700, par les bâtiments de l'hôtel du prince de Condé, d'où elle prit son nom, tronqué aujourd'hui. Quand, vers 1778, on vendit les vastes terrains où s'étendaient les corps de logis, cours et jardins de l'hôtel, dont le théâtre de l'Odéon occupe une partie, on fit dresser et graver un plan indiquant le partage en lots de ces divers

emplacements. La disparition des bâtiments de style classique et sans pittoresque ne saurait exciter les regrets de l'antiquaire; toutefois, comme elle peut intéresser ceux qui s'occupent des résidences des hauts personnages, je signalerai plusieurs dessins, et d'abord un plan géométral manuscrit, grand in-folio, qu'on voit au Cabinet des Estampes (Topographie de Paris. Quartier de l'Ecole de Médecine). Il est tracé à la plume, teinté d'encre de Chine et de vert. Ce plan, très-détaillé, représente l'ensemble des constructions du rez-de-chaussée de l'hôtel, des cours et des jardins. Au haut, à gauche, on lit dans un carré au trait : « Plan/ de l'hôtel de Condé / avril 1753. » Au sommet est indiquée la rue des Fossés-Monsieur-le-Prince, et, au bas, celle de Condé.

On trouve *ibid.* trois autres dessins à l'encre de Chine, anonymes, représentant en élévation quelques portions de l'hôtel. Ils sont assez insignifiants et moins détaillés que les gravures insérées dans le recueil d'architecture de J. Marot.

Le catalogue des Archives (Topogr. IIIe cl., nos 93 et suiv. et aussi 231, etc.) signale des plans manuscrits, ceux-là mêmes peut-être de l'architecte qui construisit l'hôtel de Condé. L'un d'eux, levé géométralement, a pour titre : « Plan de l'hôtel de Condé, rue de Condé et des Fossés-Monsieur-le-Prince, 1698. » Je n'en ai examiné aucun.

Conti (Hôtel de).—La Monnaie a remplacé l'hôtel de ce nom, qui, plus anciennement, nommé de Nevers, puis Guénégaud, avait été élevé sur les ruines de celui de Nesles. Il ne reste aujourd'hui de l'hôtel de Conti que la porte cochère (œuvre de Fr. Mansard), dans l'impasse du même nom, et quelques ailes de logis au fond des cours de la Monnaie du côte de l'ouest. Il se composait, à l'époque de sa démolition (vers 1770), de quelques anciens bâtiments de l'hôtel de Nevers, mêlés à d'autres plus modernes, ajoutés par Fr. Mansard, entre 1675 et 1718. D'après les estampes du temps, on voyait encore sur le quai, avant 1770, le gros pavillon de l'hôtel de Nevers, assez semblable à celui dit *de Flore* du palais des Tuileries. L'ensemble de cette résidence princière, mélange de constructions contemporaines d'Henri IV et de Louis XIV, offrait peu d'attraits à l'archéologie.

On trouve au Cabinet des Estampes (Quartier de la Monnaie, tome I) un plan géométral in-folio de l'hôtel de Conti, plan des-

siné au trait, lavé d'encre de Chine, de rose, de vert et de jaune. Il offre la masse des bâtiments et les limites de l'hôtel, mais n'est guère utile, vu l'absence de détails. Il ne porte ni date ni signature. Je le crois de la fin du règne de Louis XV. Dans un grand portefeuille supplémentaire du 37e au 48e quartier, on en voit un autre encore plus grand, tracé à l'encre de Chine, levé peut-être à l'époque où Fr. Mausard agrandit et modifia le vieil hôtel de Nevers.

Je possède un dessin à la plume, lavé au bistre, d'environ 545 millim. de large sur 230 de haut. Plusieurs parties sont seulement indiquées au crayon. Il paraît avoir été exécuté sur les lieux, vers 1770. On lit au haut, en écriture contemporaine : « Ruines de l'ancien hôtel de Conty. » De trois quarts se développe un corps de logis percé d'un rang de six fenêtres. Le toit est déjà abattu. Le rez-de-chaussée se compose d'arcades dont les arcs en plein cintre sont entourés de chaînes de pierre en bossage. Les hautes fenêtres rectiligues du premier étage, ornées dans le même goût, sont surmontées de frontons, dont quatre triangulaires, et les deux autres (ceux du milieu) de forme cintrée. Ces deux dernières sont accostées de niches creusées dans la muraille. Au-dessus s'élève une grande lucarne ou mansarde double, composée de deux fenêtres juxtaposées, réunies et couronnées par un vaste fronton semi-circulaire, interrompu par un autre triangulaire contenu dans le premier. Dans l'entre-fenêtres est un cadran solaire. La corniche qui reçoit la base du toit repose sur un rang continu de petits cubes de pierre. Ce bâtiment était, je pense, une galerie courant de sud au nord et se reliant au gros pavillon (ici abattu) qui bordait le quai et portait un étage de plus. Evidemment, il faut y voir une aile de l'ancien hôtel de Nevers, conservée par Mansard. Quant aux autres détails de mon dessin, ils consistent en débris de murs et de voûtes à peu près méconnaissables.

Cordelières (Couvent des).—Nous voici revenus, à ma grande satisfaction, au xiiie siècle, dans le véritable vieux Paris. Vers l'an 1275, existait à Troyes une communauté de religieuses de l'ordre de Sainte-Claire, nommées Cordelières, à cause de la ceinture de corde qui faisait partie de leur costume. En 1287, un chanoine de Saint-Omer, Gallian de Poix (*de Pisis,* en latin), leur

légua trois manoirs qu'il possédait au faubourg Saint-Marcel, sur le territoire de Lourcine (*de Lorcinis*). Ces manoirs étaient accompagnés d'un pré et d'un parc. Des Cordelières vinrent s'y installer en 1289 pour y suivre la règle des religieuses de Longchamps. En 1394, Marguerite de Provence, veuve de saint Louis, laquelle décéda l'année suivante, leur donna, pour agrandir leur couvent, un manoir qu'elle possédait au même lieu et qui ne peut être la maison de la rue des Marmouzets-Saint-Marcel, dite de la reine Blanche (voir n° de décembre 1857, p. 230), puisque cette dernière fut toujours en dehors de leur clôture. Cette maison, rebâtie au commencement du XVI[e] siècle, peut fort bien avoir fait autrefois partie de la résidence de cette reine, puisqu'elle en a conservé le nom; mais il n'en est pas moins certain qu'elle fut toujours séparée par la Bièvre du clos des Cordelières.

Une autre Blanche, fille de Saint-Louis et de Marguerite de Provence, après la mort du prince de Castille, son mari, se retira au couvent des Cordelières, dans une partie du palais de sa mère, dont on a supposé, à tort ou à raison, qu'elle avait l'usufruit. Le Père Du Breul avance que l'église fut commencée aux frais de la reine Marguerite (dite *Blanche*, à cause du deuil qu'elle portait en blanc selon l'usage). Il ajoute, d'après Du Tillet, que sa fille Blanche, princesse de Castille, fit achever l'édifice, y mourut, et y fut inhumée en 1322 (1). Il note ensuite que les armes de Blanche de Castille « restent encores à présent (1612) en beau-« coup d'endroits du monastere, et principallement aux vitres et « lambry de l'Église. » Plus loin, il s'exprime ainsi : « La grosse « tour, qui se void encores aujourd'huy, estoit plus haute, et y « avoit vn iardin au dessus, mais elle a esté abaissée, pour « obuier aux dangers qui en pouuoient aduenir. »

Les bâtiments des Cordelières furent en partie démolis vers le commencement de ce siècle. M. de Saint-Victor écrivait, en 1811 : « Ce qui en reste sert d'atelier à un tanneur. » Vers 1820, époque où Dulaure publiait son *Histoire de Paris*, on y voyait une blanchisserie et une manufacture de laines.

Voici tout ce que, pour ma part, j'ai pu retrouver, en 1840, des bâtiments extérieurs, servant alors de Dépôt de mendicité (c'est

(1) C'est une erreur que relève avec raison Jaillot. Sa sépulture se voyait aux Cordeliers de Paris.

aujourd'hui l'hôpital de Lourcine). De la rue Pascal, on apercevait un vieux pignon de pierre portant des traces d'une vaste fenêtre ogivale murée, mais encore dessinée sur la muraille par les contours de quelques moulures. Les dentelles de pierre avaient été brisées. Rue Julienne, 2, au-dessus d'une petite porte cintrée, deux niches de pierre juxtaposées m'ont semblé être un détail d'un des bâtiments reconstruits du monastère. Si l'on franchissait cette porte, on voyait fuir sur la gauche un reste de corps de logis dont les fenêtres, à croisillons de pierre, révélaient la fin du xve siècle. On m'apprit que les caves de cette maison conservaient d'anciennes dalles avec épitaphes. Ces dalles existent peut-être encore.

Je n'ai pu visiter l'intérieur des bâtiments du Dépôt de mendicité. Le concierge m'affirma qu'on n'y voyait aucun vestige d'architecture ancienne, mais seulement des cloisons modernes, comme je pourrais m'en assurer, ajouta-t-il, en demandant un permis au préfet de police. Ces sortes de sollicitations étant mon cauchemar, je n'ai jusqu'ici donné aucune suite à ces recherches.

Il paraîtrait, au rapport des historiens de Paris, que l'église n'offrait rien de remarquable. Brice, par exemple, est de cet avis; mais il est vrai de dire qu'il était ennemi déclaré du style ogival. M. de Gaulle cite quelques détails d'après une notice annexée au volume des *Preuves de l'histoire manuscrite de saint Louis*, par de Tillemont, notice intitulée : « Briefue et sommaire description du celebre et royal monastere des religieuses sœurs mineures de Sainte-Claire Urbanistes, vulgairement appelées Cordelières de Saint-Marcel de Paris, 1651-52. » On y vante non les bâtiments, mais « les jardins, vergers, petits bois, prés, étangs, canaux, le tout consistant en vingt-cinq arpents de terre ou environ et fort bien enclos de doubles murailles, etc. »

Voici ce qu'en dit, probablement *de visu*, en 1811, M. de Saint-Victor : « L'église n'avoit rien de fort remarquable. Le cloître, composé d'une suite d'arcades d'un gothique léger et très-élégant, méritoit plus d'attention. Il avoit été construit par la princesse Blanche, et l'on y voyoit ses armes gravées sur les murs en plusieurs endroits. La salle de ses gardes, sa chambre à coucher, son lit, la chapelle où saint Louis entendoit la messe, existoient encore dans cette maison au moment de la révolution. Ces dames possedoient aussi le manteau royal de

« ce saint roi, et en avoient fait un ornement complet, qui ne « servoit que le jour où l'on célébroit sa fête. Il étoit de velours « bleu, semé de fleurs de lis d'or, entourées de semences de « perles fines. » Voilà, certes, une relique qui figurerait dignement sous les vitres de notre Musée des souverains!

Le même auteur a fait graver, dans son *Tableau de Paris,* une sèche et médiocre aqua-tinte représentant les arcades pittoresques du cloître. Il est à regretter que Millin n'ait pas publié un chapitre sur ce monastère et sur plusieurs autres du même temps, au lieu de s'occuper de bâtiments de date moderne, tels que ceux des Blancs-Manteaux, des Feuillants de la rue Saint-Honoré, etc.

Je passe à la description de quelques dessins relatifs aux Cordelières et je déclare d'abord, à mon grand déplaisir, n'en connaître aucun qui concerne le cloître gothique. Il est à croire qu'un jour on en découvrira quelqu'un. Celui qui a servi à l'ouvrage de M. de Saint-Victor, et que je suppose bien supérieur à l'estampe, végète peut-être à cette heure entre les mains d'un possesseur inconnu, fort peu soucieux de nos antiquités nationales.

J'ai déjà cité (n° d'avril 1857, page 33) une vue de Paris, prise du côté du faubourg Saint-Marceau, tracée à la mine de plomb et attribuable à Israël Silvestre, dessin où l'on distingue, sur un second plan, le couvent des Cordelières. Entre l'Observatoire, dont la présence fixe à peu près la date du dessin, et le Val-de-Grâce, se présente, vu de l'est, l'ensemble des bâtiments qui paraît figuré avec un certain degré d'exactitude. On a sous les yeux le chevet de l'église.

Sur quelques plans géométraux du XVIIIe siècle (je citerai celui de Jaillot, 1772), ce chevet paraît semi-circulaire; mais sur le plan, plus digne de notre confiance, de Verniquet, on n'y voit qu'un mur à surface plane, ce qui s'accorde avec le dessin en question et aussi avec plusieurs estampes que je décrirai un jour.

Ce pignon, qui regardait l'orient, est percé, d'après toutes les sources iconographiques, d'une vaste fenêtre ogivale. Des meneaux en forme de colonnettes le divisent en trois arcs de même forme, surmontés d'ornements à trèfles. L'église semble être à croix latine, mais, en réalité, elle n'avait qu'une branche de transept, du côté du nord, à laquelle faisait pendant un haut bâti-

ment à deux étages, composé, selon le plan de Verniquet, de sept travées et contenant, c'est probable, au rez-de-chaussée, un réfectoire, et un dortoir au-dessus.

Un plan géométral très-détaillé de ce couvent m'eût beaucoup aidé à interpréter les vues que j'en connais, mais je n'en ai rencontré aucun; j'ignore si, parmi les plans de monastères dessinés par Verniquet et conservés dans les bureaux de l'hôtel de ville, se trouve celui des Cordelières.

Le comble de l'église, à l'endroit où il est croisé par les toits de deux bâtiments, dont l'un remplit seul le rôle de transept, est surmonté d'une flèche aigüe, qui s'élève sur un soubassement à jour, ou campanile, probablement du XIVe siècle, découpé en arcades ogivales, plus ou moins richement décorées, comme toutes celles de la même époque, consistant en assemblages de charpentes revêtues de plomb. Cette flèche figure sur les divers plans de Paris à vol d'oiseau, mais trop en petit pour en révéler avec précision le style et les détails. Sur une rare eau-forte sans inscription, qui certainement représente les Cordelières (1), sa structure rappelle celle de Notre-Dame, des Grands-Augustins et du collége de Lizieux. Cette estampe, dont j'ai un calque, a beaucoup de rapport avec le dessin de Silvestre, qui m'a servi à constater l'authenticité du sujet qu'elle représente.

Les fenêtres qui éclairaient l'église étaient analogues à celles de Saint-Martin des Champs; entre chacune d'elles, s'élevait un pilier en contre-fort montant jusqu'au toit. Le bâtiment qui se reliait à la nef, du côté du sud, devait être primitivement du même style. Sur le dessin de Silvestre, les fenêtres des deux étages sont rectilignes; mais c'est probablement par suite d'une négligence assez habituelle à ce dessinateur. A gauche des bâtiments décrits, c'est-à-dire plus au sud, s'étend un autre corps de logis dont le pignon, percé d'une fenêtre ogivale, se termine par un pédicule qui supporte une croix.

Au premier plan du dessin de Silvestre est une masse d'arbres, représentant sans doute le parc, limité par la Bièvre, qui servait de promenade aux religieuses. Quant aux maisons groupées à droite ou à gauche du monastère et dont plusieurs en devaient

(1) M. Gilbert possédait cette estampe, que je n'ai pas remarquée à sa vente, faite en décembre dernier. Elle faisait partie, sans doute, d'un lot composé de plusieurs pièces.

être des dépendances, elles m'ont l'air d'avoir été tracées sans aucune prétention à l'exactitude. Leur style n'accuse guère une époque plus ancienne que le XVIIe siècle. En réalité, au temps où dessinait Silvestre (vers 1670, puisqu'on y voit l'Observatoire), la plupart de ces maisons étaient gothiques. Leur ensemble ne peut donc passer, à mes yeux, pour une représentation d'après nature de cette portion du faubourg Saint-Marceau. Silvestre, à mon avis, n'a rendu avec fidélité que la disposition générale du couvent, comme aussi celle du Val-de-Grâce et de l'Observatoire. Ces trois édifices sont les parties les plus soignées; le reste paraît être un remplissage sans importance.

Sur ce dessin ne figure pas la grosse tour tronquée dont parle Du Breul, tour qui faisait peut-être office de clocher isolé, selon un usage fort ancien, dont on voit en Toscane encore beaucoup d'exemples. J'ignore tout à fait la position de cette tour. Sur l'estampe sans inscription citée plus haut, non loin du chevet, s'élève une sorte de tour carrée, couronnée d'un toit aigu. Mais, sur les plans de Paris, géométraux ou en élévation, on ne voit rien indiqué à cet endroit.

La façade de l'église, qui regardait nécessairement l'ouest, n'avait rien de monumental; c'était, ainsi que le chevet, un simple pignon, percé d'une grande fenêtre ogivale à dentelles de pierre, et masqué vers la base par de basses constructions dont une étroite allée le séparait. D'après le plan de Mathieu Mérian (1615), cette façade était flanquée à chaque angle d'une étroite tourelle octogone; mais, sur les plans de Braun (vers 1530), de Du Cerceau (vers 1565) et de Louis Bretez (1734), elle est accompagnée d'une seule tour, de cette même forme, du côté du nord. Nous allons retrouver ce détail sur deux dessins tracés d'après nature en 1806 et 1807. Est-ce là la tour dont parle Du Breul? Assurément, non.

Sur le plan de Du Cerceau (mal interprété sur ce point par Dheulland), on distingue, dans la partie du couvent qui borde la rue de Lourcine (nommée en cet endroit : des Cordelières), une tour carrée et crénelée, coiffée d'un toit élancé à quatre pentes, un véritable donjon. C'est plutôt là la tour que veut désigner Du Breul; mais, sur ce plan, elle ressemble bien moins à un clocher qu'à un reste du manoir que Marguerite de Provence avait légué aux religieuses.

Sur le plan de Louis Bretez, on distingue, au même lieu, un bâtiment élevé, avec toiture en appentis; c'est probablement la même tour, défigurée, ou plutôt ruinée, car il est à noter que l'enclos du couvent renfermait plus d'un bâtiment ravagé lors du siége de Paris, en 1590, et aussi à l'époque de la Fronde.

M. Destailleurs possède une aquarelle de Goblain (dessinateur souvent cité), sans inscription, mais représentant, à coup sûr, vers 1818, un de nos vieux édifices parisiens, abattus en tout ou en partie à l'époque de la Révolution, ceux que cet artiste se plaisait à reproduire. J'ai pris un calque de ce dessin lorsqu'il appartenait à M. F.-C. Muller. Or, si on le compare à celui d'Isr. Silvestre, signalé précédemment, on remarque entre eux une analogie qui permet d'y reconnaître une partie des Cordelières. Il a environ 275 millim. de large sur 195 de haut. Au milieu s'élève, presque de face, un pignon qui représente, à mon avis, le chevet de l'église. La grande fenêtre ogivale, fermée de simples petites vitres carrées, conserve encore ses grands réseaux de pierre. Elle est divisée, au moyen de deux colonnettes, en trois arcs plus étroits, réunis au sommet par des ornements à trèfles, indiquant la fin du XIII[e] siècle. A côté, sur la gauche, vers le bas de la grande baie, en est percée une autre beaucoup plus petite et du même style. Autour de ce pignon se pressent divers bâtiments, à fenêtres, les unes rectilignes, les autres ogivales, séparées par des contre-forts. A ces bâtiments adhèrent des masures et des appendices difficiles à décrire. On y reconnaît un vieux monastère çà et là défiguré par des réparations et des modifications modernes, qu'ont nécessitées les besoins d'un établissement industriel; telle serait la blanchisserie de laines dont parle Dulaure.

J'ai acquis, au mois de mai dernier (1858), une gouache sans inscription, signée : *De Machy, f.* 1798. Je n'ai pu encore deviner au juste quel édifice du XIII[e] siècle, en voie de démolition, elle représente. Assurément, elle a rapport au vieux Paris, car De Machy s'en occupait tout spécialement. Au fond, apparaissent des maisons basses qui rappellent assez celles de la rue de Lourcine; j'ai l'idée qu'elles pourraient bien se rapporter aux Cordelières. J'espère un jour parvenir à fixer mes idées sur ce point.

Je terminerai par la description des deux autres pièces de ma collection avec inscriptions et dates. La première est une esquisse à la mine de plomb, de 252 millim. de large sur 170 de haut,

collée sur un papier gris bleuâtre et entourée d'un double filet. Au-dessus du filet supérieur on lit : « Ruines du couvent des Cordelières de la rue de l'Oursine. » Au bas, à gauche, dans le champ, est inscrite la date 1806. Au premier plan, sur la droite, une muraille; sur la gauche, le rez-de-chaussée d'un bâtiment encore surmonté des pans de mur d'un premier étage, sorte de ruine ou de démolition abandonnée qu'ont envahie les ronces. Sur le mur de ce rez-de-chaussée se dessinent en saillie de larges arcs en ogive, décorés de moulures et retombant sur des culs-de-lampe.

Le point principal du dessin est un haut pignon qui se présente de trois quarts; le bâtiment auquel il appartient fuit vers la droite. Sur le mur du pignon se dessine une grande fenêtre ogivale murée. On ne voit plus trace des élégants réseaux de pierre qui soutenaient ses vitraux. Au-dessus de cet arc, vers la pointe du gable, est percée une autre ouverture, également murée et d'une forme assez indécise, qui paraît surmontée d'un fronton triangulaire. L'angle du pignon est flanqué, à droite, d'un contre-fort; à gauche, d'une tourelle octogone, à toit aigu, et masquée, un peu au-dessous du toit, par l'interposition d'une masure.

L'autre dessin (405 millim. de long sur 280 de haut), étant pris d'un point de vue mieux choisi et plus rapproché, est plus clair et plus détaillé. Les ombres en sont teintées à l'encre de Chine et relevées de traits au crayon noir. Il provient de la collection de M. Muller, mais n'est, je crois, qu'une copie. Au bas, on lit en majuscules : COUVENT DES CORDELIÈRES, et, à la suite, en petits caractères romains : « Rue de Loursine, dessiné an 1807. » Original ou copie, cette pièce n'en a pas moins pour base un croquis d'après nature, et s'accorde très-bien avec la précédente, que le hasard m'a offerte à vil prix.

Nous sommes placés au milieu d'une vaste cour non pavée. A gauche, un mur surmonté de plusieurs piliers de pierre carrés rappelle un peu les clôtures des villas italiennes. Une grande porte cochère, fort simple, s'ouvre dans ce mur et communique à un jardin. Devant nous se dresse un haut pignon, celui qui constituait la façade de l'église. Il est caché, dans sa façade inférieure, par divers bâtiments sans caractère, mais néanmoins pittoresques par leur capricieuse disposition, les uns plus hauts, les autres plus bas, avec fenêtres irrégulièrement percées. A droite,

au premier plan, s'élève, de profil, le mur d'un bâtiment muni de contre-forts.

La grande baie ogivale de la fenêtre est ici mieux accusée que sur la précédente esquisse; elle est également aveuglée, mais on voit ressortir encore, à la surface du plâtre qui l'obstrue, quelques portions des dentelles qui décoraient l'arc, entre autres une rosace à six lobes allongés, et le haut des colonnettes qui partageaient la baie en trois compartiments. Plus haut, au-dessus de l'ogive, figure une petite ouverture carrée, surmontée d'un fronton triangulaire très-bas, décoré de quelques vagues ornements.

Le pignon est flanqué, à droite, d'un contre-fort que termine un clocheton ou pinacle fort simple. A l'angle opposé s'élève la tour octogone, visible presque jusqu'à sa base. Son toit d'ardoise domine un peu la pointe du pignon. Sur une des bases de cette tour, quatre étages d'ouvertures étroites comme des meurtrières semblent destinées à éclairer une vis communiquant sans doute autrefois avec l'orgue et les tribunes de la nef.

Sur la gauche du dessin, c'est-à-dire du côté du nord, se relie à cette nef, à angle droit, un bâtiment à deux travées, celui qui constituait la branche septentrionale du transept. On distingue, de profil, le pignon qui terminait cette portion de l'église. Cette disposition s'accorde avec le plan de Verniquet. La travée voisine de la nef est masquée par la tour octogone, mais l'autre est libre. Sa fenêtre se subdivise en deux arcs en ogive, décorés de trilobes, et porte de simples vitres modernes. Au-dessous de cette fenêtre est une porte assez large, en arc cintré, évidemment percée à une époque peu ancienne, et précédée de cinq ou six degrés de pierre.

Cette représentation, d'après nature, des restes du couvent en 1807, peut donner une idée du style de l'édifice entier. Fort simple au dehors comme à l'intérieur, d'après le récit des historiens qui l'ont visité, il n'avait d'ornements qu'à l'endroit des fenêtres, semblables, je le répète, à celles de l'église Saint-Martin des Champs, qui, dignement rétablies de nos jours, ont recouvré leur splendeur primitive.

A. BONNARDOT.

(La suite prochainement.)

UNE LETTRE DE M. T. O. WEIGEL

DE LEIPZIG.

A propos de notre compte rendu des trouvailles de MM. Renouvier et Passavant, nous recevons de M. T. O. Weigel une lettre des plus intéressantes par les détails qu'elle donne sur l'inappréciable collection d'estampes du savant iconophile de Leipzig; nous l'en remercions infiniment. Nous croyons utile de publier ici cette lettre, en raison des faits qu'elle révèle, et des promesses qu'elle fait au public. La voici :

« Leipzig, le 7 avril 1859.

« MONSIEUR,

« Le vif intérêt que vous témoignez aux premières productions de l'art « de graver, dans l'excellent article de la *Revue universelle des Arts*, « *Découverte de deux gravures*, etc., etc., m'engage à vous adresser ces « lignes que je vous prie de recevoir avec bonté.

« L'histoire de la découverte et des développements de la gravure dans « ses diverses branches exige des efforts simultanés et concordants ; je « me réjouis de pouvoir saluer en vous un connaisseur zélé de cette bran- « che de l'art dans les Pays-Bas. Depuis à peu près vingt ans, j'ai recher- « ché et collectionné, par tous les moyens en mon pouvoir, les pro- « duits les plus anciens de la gravure, et j'ai réussi à former une « collection qui, par sa richesse et l'importance de ses documents, offre « de nombreux et sûrs jalons. Si, maintenant, d'autres côtés aussi l'on « vient à mon secours, et si l'on m'assiste de semblables recherches, l'his- « toire de la gravure sur métal et sur bois, gravure criblée et impres- « sion en pâte (?) (*Schrott und Teigdruckes*), de même que de la gravure « sur cuivre (1), ne pourra manquer d'être élucidée tout comme l'inven- « tion de Gutenberg. Mais, avant tout, les préjugés nationaux doivent « se taire et la vérité doit être respectée (2).

(1) Nous ne savons pourquoi M. T. O. Weigel fait ici une distinction entre gravure sur métal et gravure sur cuivre? Ce sont des synonymes. Entend-il par là : taille douce et taille réservée? Peut-être bien.

(2) Heureux nous sommes, nous le déclarons hautement, de voir que notre sentiment à l'égard des préjugés nationaux est partagé par l'auteur de la lettre. C'est, en effet, le seul moyen pour parvenir à un résultat positif.

« Malheureusement, d'une part, un faux patriotisme, surtout en Hol-
« lande, et, d'autre part, l'ignorance de l'art et de la langue allemande,
« particulièrement chez Ottley et Leigh Sotheby, ont produit une confu-
« sion désastreuse sur des points déjà acquis à la science et fixés d'une
« manière solide. Ainsi, par exemple, Ottley qualifie de produit italien la
« vieille gravure représentant sainte Brigitte (collection de Spender),
« tandis que cette gravure porte une inscription en haut allemand :
« *O Brigita bit Got fir uns ;* — et Leigh Sotheby, qui n'a jamais vu les
« trésors xylographiques du continent, établit un nouvel ordre successif
« dans les productions xylographiques, et confond en son ouvrage des
« gravures sur bois avec feuilles criblées (*Schrottblaetter*) !

« Pour parer autant que possible à ce désordre, j'ai pris la résolution
« de publier un catalogue critique de ma collection, avec plus de 100 fac-
« simile ; le travail en est commencé et il sera publié dans le cours de
« cette année et de l'année prochaine. Il contiendra la description d'à peu
« près 500 impressions sur étoffe (*Zeugdrucken*), gravures sur métal et
« sur bois, cartes à jouer, feuilles criblées (*Schottblaettern*), impressions
« en pâte (*Teigdrucken*), gravures sur cuivre, et les plus anciennes im-
« pressions typographiques, — presque tous des *unica ;* il présentera un
« tableau complet des travaux de gravures du XIIe (*sic*) au XVIe siècle.

« D'après les témoignages acquis jusqu'à ce jour, le berceau des plus
« anciennes gravures serait la Bavière, la Souabe, la Suisse et la Fran-
« conie et Cologne, auxquels se joignirent de bonne heure les contrées
« du Rhin inférieur, maintenant la Belgique.

« Puissé-je espérer de voir continuer vos recherches sur les origines de
« la gravure, et puisse mon prochain ouvrage mériter de votre part une
« appréciation sérieuse.

« Recevez, etc., etc.

« T. O. WEIGEL. »

Voilà donc une annonce des plus attrayantes et qui, à n'en point douter, va faire tressaillir d'impatience tous les inconophiles, de quelque pays qu'ils soient. D'avance nous sommes certain du succès d'une publication pareille, car les Allemands, quand ils veulent, savent mener une grande entreprise à bonne et louable fin. En attendant, nous nous permettons d'émettre ici, au sujet de cette publication, quelques réflexions, prématurées peut-être, mais, en tout cas, uniquement inspirées par de loyaux sentiments dans l'intérêt de la chose même, et nous soumettons ces réflexions à l'appréciation de M. Weigel. D'abord, et avant tout, nous

engageons fortement l'éminent iconographe à ne donner les fac-simile qu'au moyen de la photographie, cette reproduction étant la *seule* qui, a notre époque, puisse encore satisfaire l'amateur, et la seule, d'ailleurs, qui ne laisse aucune prise à l'exigence de l'érudit. En second lieu, que M. Weigel veuille ne faire qu'une seule et unique catégorie de la gravure au burin, pour l'impression, sur quelque métal que ce puisse être, afin de ne point embrouiller les faits et d'être aussi logique que possible. Quant aux tailleurs de formes — *Formscheider*, — leurs produits ne devraient constituer également qu'une seule série, en quelque matière qu'ait été la *forme*, fer, cuivre ou bois, du moment que ce sont des travaux à tailles réservées à l'usage seulement de la typographie. Les épreuves obtenues sur une forme en métal ne sont, d'ailleurs, guère difficiles à distinguer, le procédé de la taille ayant, sur un corps dur, un caractère tout particulier, que nous ferons connaître plus tard. Mais ce qui va paraître étrange et tout à fait imprévu, et ce qui va interloquer les critiques sagaces, c'est l'annonce, pour cette prochaine publication, de gravures du XII[e] siècle ! Selon nous, il ne peut guère être question ici de la gravure pour impression, soit au frotton, soit xylographique, soit en taille-douce, dont l'origine, certes, ne peut remonter à une telle époque. A quoi donc pourra aboutir cette nouvelle prétention, si ce n'est à embrouiller davantage des faits déjà passablement inextricables? Mais si, au contraire, comme nous le supposons, il n'est question dans cette annonce que de la gravure proprement dite et dont on aurait fait tirer des épreuves modernes, ce ne serait pas, en ce cas, du XII[e] siècle qu'il faudrait partir, mais d'une époque bien autrement reculée ! Attendons pour juger, et faisons des vœux sincères pour le succès d'une entreprise si méritoire auprès tous les amis des arts.

CH. DE BROU.

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE RAISONNÉ

DE

L'OEUVRE DE LANGOT,

GRAVEUR MELUNOIS.

La publicité que notre étude sur l'œuvre de Langot a trouvée dans la *Revue universelle des Arts* (1) nous a valu la découverte de quatre nouvelles pièces de ce graveur. C'est à l'obligeance de MM. Prosper de Baudicour et Charles Leblanc que nous en devons l'indication, et en voici la description suivant l'ordre adopté dans notre catalogue :

22. *La Vierge immaculée.* Elle est représentée debout, nimbée d'une couronne d'étoiles, au-dessus de laquelle plane la divine colombe ; ses pieds reposent sur un croissant de lune et écrasent le serpent diabolique, près duquel est écrit ce passage de l'Écriture : *Ipsa conteret caput tuum.* La figure principale est environnée des emblèmes ordinairement consacrés à mettre en scène les litanies de la Vierge. Dans le champ de l'estampe, au bas à gauche, est la signature : *Langot, sculp.* La marge du bas porte cette inscription : TOTA PVLCHRA ES AMICA MEA ET MAÇVLA NON EST IN TE ; plus bas, à droite, l'adresse : *Chez P. Mariette.*

H. 0,672. L. 0,446.

Cette image de dévotion appartient à la première manière de Langot ; l'on y retrouve les défauts que nous avons déja reprochés à son *Ange gardien :* même sécheresse et même lourdeur.

(Cabinet de M. P. de Baudicour, acquisition nouvelle.)

23. *La sainte Famille visitée par sainte Élisabeth et saint Jean*, d'après Th. Rombouts. Tandis que l'Enfant Jésus joue avec une pomme sur les genoux de sa mère, la Vierge se penche vers le petit saint Jean pour lui retirer des mains la croix de roseau qui lui sert de symbole. Le jeune précurseur semble ne la céder qu'à regret à son divin maître ; mais sainte Élisabeth, pieusement résignée, engage son fils à la soumission. A droite, une corbeille de fruits sert de repoussoir au paysage. Dans le champ de

(1) 3e année, 5e vol., sept. 1857, p. 520.

l'estampe, au bas à gauche : *Langot, fe.*, et au centre, un écu armorié dans un ovale tressé de feuillages. On lit dans la marge du bas deux distiques latins : *Cede puer puero*, etc.; plus bas à gauche : *Teodorius Rombauts pinxit.* et au milieu : *Herman Weyen excu.*

H. 0,280. L. 0,375.

Constatons deux états de cette planche :

1° Avant la signature de Langot et les armoiries. (Bibl. imp., œuvre de Rombouts.)

2° Celui décrit. (Portefeuille de l'auteur.)

Cette pièce, gravée dans la manière de Schelte de Bolswert, fait preuve d'une grande habileté de burin. Le style du dessin, la vigueur du coloris, la transparence des chairs et toutes les qualités qui distinguent l'école de Rubens y sont heureusement rendus. Pierre de Balliu a donne une copie un peu réduite en sens inverse de cette estampe de Langot, mais en restant inférieur à son modèle. Les mêmes distiques s'y trouvent reproduits ainsi que les fautes dans le texte : Teodorius Rombauts (sic).

24. *Tête de thèse en l'honneur de...*

Deux figures allégoriques debout se détachent sur un fond d'architecture à colonnade; l'une tient une lance et l'autre une couronne de lauriers; derrière elles, un génie soutient un cartouche sur lequel sont sculptés des armoiries timbrées d'un casque de profil avec lambrequins pour supports. L'écu est en argent à la croix ancrée de gueules accompagnée de trois roses de..., 2 en chef et 1 en pointe. A gauche, on aperçoit dans le lointain une ville dont le profil offre beaucoup de ressemblance avec celui de Meaux ancien. Dans le champ de l'estampe, au bas à droite : *F. Langot fe.*

H. 0,273. L. 345.

Pièce gravée dans le genre de Daret et d'après une composition qui rappelle le style de Lesueur.

(Cabinet de M. P. de Baudicour, acquisition nouvelle.)

25. *Allégorie en l'honneur de Roger du Plessis*, premier gentilhomme du roi, depuis duc de Liancourt, mort en 1674. Deux figures allégoriques sont assises près d'un autel : à gauche, la Religion porte la croix de crucifixion, au-dessus de laquelle plane un Saint-Esprit; elle tient, en outre, à la main les insignes de la papauté, la clef et la tiare, et foule à ses pieds le turban et le poignard de Mahomet. A droite, Pallas, la tête ceinte de lauriers et d'un diadème fleurdelisé, est assise sur un trophée, tenant à la main une lance. Au-dessus de l'autel apparaît un génie qui suspend un

cartouche sur lequel est gravé un écu écartelé au 1er et 4e d'argent à la croix ancrée de gueules chargée de quatre coquilles d'argent, au 2e et 3e d'argent à la fasce componnée d'or et de gueules de cinq pièces; l'écu timbré d'une couronne de duc et entouré des ordres du roi. Dans le champ de l'estampe, au bas à droite, on lit : *Langot fe.*

H. 0,282. L. 0,366.

Tête de thèse, gravée dans le goût de Daret. (Bibl. impér., P. C. 5, page 24.)

26. *Notre-Dame du Mont-Carmel.* La Vierge, vue à mi-corps au milieu des nuages, tient l'enfant Jésus assis sur un de ses genoux; elle a la tête couverte d'un voile marqué au front d'une croix grecque et sur l'épaule gauche d'une étoile à huit rayons séparés par des langues de feu, détails symboliques que l'on retrouve sur le vêtement de sainte Marie Majeure, dont la peinture était attribué à saint Luc. De la main gauche, à laquelle pend un scapulaire à son image, elle porte le globe du monde, sur lequel le Sauveur appuie son sceptre, sans quitter sa croix de crucifixion. Un nimbe formé d'étoiles environne la tête de la Vierge, au-dessus de laquelle plane la divine colombe entre deux têtes de chérubins. Au dessous des nuages, on aperçoit dans le lointain une montagne boisée, et, au pied de ce monticule, une ville environnée de ruines antiques, probablement la ville éternelle. Dans le champ de l'estampe, au bas à droite : *F. Langot F.* On lit dans la marge du bas : S. MARIA DE MONTE SANCTO. Et à la ligne au-dessous : *Herman Weyen excû cum privilegie Regis.*

H. 0152. L. 0,103.

Contre son habitude, Langot fait preuve d'une extrême finesse de burin dans cette pièce, qui est d'un effet doux et harmonieux; c'est la représentation assez fidèle de la célèbre Notre-Dame des Carmes de saint Martin du Mont à Rome. Pour expliquer le sujet traité par notre graveur, nous rappelons les paroles que la légende met dans la bouche de la bienheureuse Marie, lorsquelle s'adresse à S. Simon Stock, prieur général de l'ordre des Carmes : « *Recois, mon filz bien aymé, le scapulaire de ton ordre, qui sera désormais la marque de ma confrairie, un privilège à toy et à tous les carmes, quiconque mours avec iceluy, sera præserve des flames esternelles.* » (Bibl. impér., Cabinet des Estampes, Vierges mystiques, R. C. 45.)

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

L'estampe cataloguée sous le n° 6 est gravée d'après une peinture de

Carle Maratte; celle sous le nº 9 est faite d'après Simon Vouet et exécutée dans la manière de Dorigny.

La pièce nº 18 est une copie en contre-partie d'une estampe de François Poilly d'après une peinture de François Romanelli, élève, comme on sait, de Pietre de Cortone; dans l'estampe originale, le médaillon représente un portrait du cardinal Mazarin, auquel Langot a substitué les armes des la Fayette.

Il existe un second état de *l'Ange gardien* inscrit sous le nº 6. C'est avec l'adresse *E. Gantrel ex. cum privil. Regis*, au lieu de celle de Boudan. Le cartouche à coquilles, qui encadrait l'oraison, est en outre effacé. Le travail des tailles, qui a dû être rechargé par une main étrangère, donne un effet bien plus lourd. (Bibl. imp., Estampes, AA 2.)

EUGÈNE GRÉSY.

BIBLIOGRAPHIE.

Étude sur Lambert Lombard, peintre liégeois, 1506-1566, par F. Capitaine. Liége.

Le Musée royal de Madrid, par le comte Clément de Ris. Paris, Renouard.

L'histoire générale d'une science ou d'un art ne peut être que la réunion concise des histoires particulières ; une histoire n'est pas générale par la seule raison qu'elle laisse dans le vague les dates, les noms et les faits. C'est cependant ce qui est arrivé, ou à peu près, à ceux qui, jusqu'à présent, ont écrit l'histoire générale des Beaux-Arts ; cela devait être, car les histoires particulières manquent partout. Dire les causes de cette rareté m'entraînerait plus loin que je ne veux aller; toutefois, j'en signalerai deux en passant. La première, c'est la difficulté du travail en lui-même ; la seconde, c'est que l'auteur d'une monographie bien faite, pour laquelle il aura fallu réunir la patience de Job à la science d'un bénédictin, n'aura d'autre récompense que cette satisfaction intime résultant d'un travail difficile mené à bonne fin. C'est bien quelque chose, mais ce n'est vraiment pas assez. Comparez à cela les avantages de toutes sortes que donne la production d'un ouvrage d'imagination pure, un roman par exemple, moral ou non, cette condition n'étant pas nécessaire : c'est en se jouant que l'auteur l'aura écrit; les éditeurs se disputeront son travail à des prix élevés, son nom sera redit par tous les échos de la presse, et dans un temps donné, il arrivera à l'Institut. Pour un écrivain quelconque, le choix entre ces deux genres d'ouvrages n'est pas douteux.

Il faut donc remercier l'homme laborieux qui consacre son temps, et souvent son argent, à la publication d'une monographie de peintre ou de graveur. C'est ce qu'a fait M. Capitaine en donnant une étude sur *Lambert Lombard*, qui a vécu de 1506 à 1566. Peu de peintres ont eu autant de surnoms, comme le fait remarquer Lanzi : les auteurs ont parlé de lui sous le nom de *Suster*, *Sustermann*, *Zister*, *Zustris* ou *Zustrus* ou *Zister*, comme je l'ai encore vu il y a quelques jours dans un catalogue de vente; tout cela sans compter son nom véritable, plus ou moins italianisé, comme le *Lombardo*, par exemple, ou bien le lieu de sa naissance, comme le Liégeois.

Lambert Lombard était un artiste distingué, savant dans les sciences et les antiquités; il doit être considéré, selon M. Capitaine, comme le régénérateur de la peinture en Flandre et le coryphée de cette école de transition qui essaya d'italianiser la peinture flamande. Mais la renommée est une femme capricieuse, et le nom de Lambert Lombard, très-honoré en Allemagne et en Italie, dit M. Jules Helbig dans son étude sur les maîtres liégeois, est à peine connu dans sa ville natale. La cité qui n'a pas su conserver une seule des œuvres importantes vraiment dignes de ce grand artiste, n'a pas trouvé une pierre à consacrer à sa mémoire. J'ajouterai que Lambert Lombard est mort à l'hôpital, ce qui prouve que ses concitoyens ne l'ont pas mieux connu de son vivant qu'après sa mort.

Il existe plusieurs portraits de Lambert Lombard, peints et gravés. Parmi ces derniers, le plus beau, gravé sur cuivre, orne le verso du titre d'une plaquette rarissime, de 37 pages in-8°, dont voici le titre : *Lamberti Lombardi, apud Eburones pictoris celeberrimi, Vita, pictoribus, sculptoribus, architectis, aliisque id genus artificibus, utilis et necessaria.* Il n'est pas étonnant qu'un opuscule, qui était non-seulement utile, mais nécessaire à tant de professions diverses, soit aujourd'hui introuvable.

Le travail de M. Capitaine a d'abord été publié dans le Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, et il en a été fait un tirage à part. C'est un beau travail; il est regrettable seulement que l'auteur n'ait pas donné le catalogue des tableaux de Lambert Lombard, au moins de ceux qu'il connaissait.

⁂ M. le comte Clément de Ris a passé une quinzaine de jours à Madrid, et il en a profité pour visiter le musée de Madrid et étudier les maîtres renommés qu'il renferme. C'est peut-être un temps un peu court pour bien voir les œuvres d'une centaine d'artistes que l'auteur cite; mais il consacrait chaque jour six heures à cette étude, et la plupart des peintres dont les tableaux sont au musée de Madrid lui étaient déjà connus. Son travail n'est donc pas seulement le résultat des impressions vagues d'un touriste; ce sont des études consciencieuses, quoique rapides, des richesses du musée espagnol.

Il faut louer l'auteur d'avoir su éviter les questions d'esthétique, pour s'en tenir surtout à des descriptions et des appréciations; c'est plus difficile, mais c'est plus utile cent fois que du parlage sur la philosophie de l'art. Le travail de M. Clément de Ris, sans faire oublier complétement l'ouvrage de M. Viardot sur le même sujet, sera lu par tous ceux qui voudront connaître le musée de Madrid.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Un tableau de van der Meer de Delft. — Les églises de Maestricht. — *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques,* par A. Rich. — Le Salon de Paris. — Inventaire des objets d'art que possède chaque pays. — Découvertes artistiques. — Ventes publiques, etc.

Notre collaborateur, M. Léon Lagrange, nous adresse la communication suivante :

« *Un tableau de Jan van der Meer.* — M. W. Burger a fait un appel aux œuvres inconnues de van der Meer de Delft. En voici une, que possède aujourd'hui un amateur de Marseille, M. Dufour; œuvre toutefois moins inconnue qu'oubliée, car elle a figuré en vente publique en 1810, et il en a été donné un trait dans le *Recueil de gravures d'après un choix de tableaux de toutes les écoles... recueillis en* 1807 *et* 1808, *par Lebrun, peintre, etc....* — « N° 166. Van der Meer de Delft pinx. H. 33 pouces, « L. 29 pouces. Sur toile. »

Le texte ajoute : — « Ce van der Meer, dont les historiens n'ont point « parlé, mérite une attention particulière. C'est un très-grand peintre « dans la manière de Metzu. Ses ouvrages sont rares, et ils sont plus « connus et plus appréciés en Hollande que partout ailleurs. On les paye « aussi cher que ceux de Gabriel Metzu. Le tableau ici gravé est un des « plus capitaux de ce maître; imitateur fidèle de la nature, il l'a rendue « avec un sentiment vrai de couleur et d'expression. »

L'expert Lebrun a raison. Si le tableau de M. Dufour n'était pas de van der Meer, il ne pourrait être que de Metsu (1).

Le catalogue de la vente Lebrun en 1810 désigne ainsi ce tableau : — « Van der Meer, de Delft. Une jeune femme comptant avec sa domestique, « figures à mi-corps. »

Mais ici l'expert se trompe, j'en ai peur. Cette femme blonde, dont on aperçoit le profil perdu, tournée vers la gauche, et dont la main droite

(1) Gault de Saint-Germain signale un autre tableau de van der Meer, qu'il a vu dans la collection de M. de la Perrière. Il représente, dit-il, *une jeune femme occupée à faire de la dentelle, entourée de divers accessoires convenables à son travail.* — « Lebrun, ajoute-t-il, estime six mille francs un tableau de ce maître, bien conservé. » (*Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise,* tom. II, p. 181.)

tient une plume en suspens, tandis que l'autre se porte au menton par un geste d'un naturel adorable, cette belle bourgeoise, au casaquin jaune fourré d'hermine, ne fait-elle autre chose que le compte de ses dépenses de cuisine? — Je n'en crois rien. Le papier placé devant elle, sur le tapis bleu de la table, ressemble moins à un livre de comptes qu'à une lettre, interrompue par l'indiscrète intervention de la servante, et c'est une lettre aussi qu'apporte cette dernière et qu'elle retourne entre ses doigts d'un air de curiosité goguenarde. Ce commerce épistolaire en partie double pourrait bien cacher un roman intime dont la cassette posée au coin de la table est le confident mystérieux.

Le tableau de M. Dufour, d'une conservation parfaite, a bien les dimensions indiquées, 33 pouces sur 29. Mais c'est en vain que j'y ai cherché une signature ou un monogramme. Ni M. Dufour ni moi n'avons rien pu découvrir. L'attribution n'a donc pour elle, comme preuve positive, que l'autorité de Lebrun. Il est vrai que cela n'est pas peu de chose. Quant aux preuves morales, elles abondent : et d'abord l'analogie presque complète de ce tableau avec le portrait de femme signalé par M. W. Burger, dans la galerie d'Arenberg. La femme du portrait a « les cheveux relevés « à la chinoise, une perle à l'oreille. » Celle du tableau est coiffée à la Ninon, des perles mêlées aux cheveux. Les tons accessoires, destinés à faire valoir les chairs, sont les mêmes : le jaune et le bleu. Dans le portrait, un pan de draperie jaune et une draperie bleu clair. Dans le tableau, le casaquin de la dame est jaune, le tablier de la servante bleu vif, son corsage gris; le tapis de la table, d'un bleu velouté et sourd, raccorde ces trois nuances. Enfin, il n'est pas jusqu'à ces reflets pâles, cette teinte, en quelque sorte lunaire, remarquée par M. W. Burger, qui ne se retrouve ici, et ne fasse penser à Corrége.

Il y a quelques mois, le duc d'Arenberg, de passage à Marseille, visitait le cabinet de M. Dufour. Devant ce tableau, il s'arrêta, et demanda le nom du peintre. « Van der Meer, lui fut-il répondu. — C'est bien cela, fit-il, saluant ainsi le frère du portrait de sa galerie de Bruxelles. »

Léon Lagrange.

*** La Société historique et archéologique de la ville de Maestricht a fait dresser une liste générale de tous les monuments civils de la commune et des objets d'art qui les décorent. Le conseil communal, qui avait demandé à la Société historique et archéologique ce travail, l'a fait insérer dans son rapport ou statistique annuelle. Nous regardons ce travail comme très-utile, et il serait à désirer que toutes les administrations communales

fissent constater dans leurs bulletins les monuments de leurs communes avec les objets qui les décorent, et les noms des architectes, peintres, statuaires, ou dessinateurs qui ont contribués, aidé ou travaillé aux édifices. De cette manière, le public aurait sous les yeux une liste complète de tous les travaux de nos artistes, et on empêcherait en même temps que les monuments ne fussent mutilés ou détruits faute d'être connus ou appréciés.

La ville de Maestricht possède deux anciennes églises presque entièrement bâties dans le style roman du xie et du xiie siècle. Ces églises sont décorées de quelques toiles de mérite. A Saint-Servais se trouve une *Descente de croix* attribuée à Van Dyck, puis deux *Gaspard de Crayer* dont la *Revue universelle* a donné la description dans un de ses précédents volumes. Cette église possède encore un *Ecce homo* de Quellyn, et une scène de l'Ancien Testament par Restout. L'église de Notre-Dame est décorée d'un grand tableau historique représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, peinture vigoureuse et pleine d'éclat, dans le genre de l'école espagnole. Notre-Dame est remarquable par la belle architecture de son chœur; son trésor renferme des objets très-précieux : nous signalerons principalement le bel émail byzantin du xiie siècle qui orne un petit reliquaire en argent et qui représente la Vierge avec le Christ. Le trésor de Saint-Servais, comme celui de Notre-Dame, possède des pièces d'orfévrerie du Moyen Age qui ont une grande valeur archéologique. Nous citerons principalement, à Saint-Servais, la grande châsse en cuivre doré, la clef romane en argent, le petit crucifix byzantin en or, le calice en argent du xiie siècle, une double croix en argent doré, faite au xve siècle par Ulrici, orfévre; plusieurs reliquaires, en forme d'autel portatif, désignés, dans les anciens catalogues du trésor, sous le nom de *tabulæ*, et des chartes en parchemin avec de grands sceaux en cire rouge-sang et jaune, placées pêle-mêle dans les armoires où se trouvent les reliquaires. A Saint-Servais, il y a également un bel autel en style roman placé dans l'un des transepts de l'église ; mais ce qui excite surtout l'admiration des archéologues dans cette église, c'est la chapelle romane, édifice d'une conception grandiose, pleine d'élégance, et empreinte d'un beau cachet religieux. Parmi les monuments civils de Maestricht, nous signalerons l'ancienne maison communale, dont la façade est dans le style ogival du xive siècle. Puis le nouvel hôtel de ville, élevé au xviie siècle, au milieu de la grande place, sous la direction et sur les dessins de l'architecte hollandais Post. Son architecture, dans le style classique, rappelle le palais d'Amsterdam. Son aspect monumental est déprimé par une lourde tour qui s'élève de

son centre, et des fenêtres trop nombreuses, et élargies depuis quelques années, découpent sa façade.

L'intérieur du monument est décoré avec beaucoup de goût et de luxe. Un double escalier conduit au vestibule, dont la coupole, la voûte et une partie des parois sont ornées de peintures à fresque par *Théodore Van der Schuer*, peintre de la reine Christine de Suède, et par deux tableaux modernes par T. Schaepkens, placés dans les deux arcades latérales de la voûte. A l'intérieur, les pièces du premier étage sont ornées de tableaux, de tapisseries et de sculptures; et leur architecture harmonieuse et riche porte tout le cachet et la richesse de l'art civil du XVIIe siècle. La salle où se réunit le conseil communal est tendue de tapisseries historiées qui ont conservé l'éclat et la fraîcheur de leur brillant coloris. La cheminée, comme celle des autres pièces, est d'une belle ordonnance dans le style de la Renaissance. Elle est décorée d'un tableau allégorique de Coclers, et le plafond, peint par le même artiste, est orné de son portrait placé dans un cadre ovale (1).

Les autres tableaux qui décorent les cheminées des salles de l'hôtel de ville, sont du peintre liégeois *Plumier* et de *Théodore Van der Schuer*, l'auteur des fresques du plafond du vestibule. Sur un tableau de cet artiste, représentant l'union des gouvernements brabançon, liégeois et hollandais, on lit la date et le nom de l'artiste :

Théod. Van der Schuer Fe. Æ : 70.
A° 1704 $\frac{12}{m}$.

Nous mentionnerons encore un tableau de l'école ogivale qui porte sur le cadre la date de 1499. Il fut peint pour orner la chambre échevinale ou l'ancien tribunal de justice. Ce tableau représente allégoriquement la mission de la justice. La composition en est riche, et formée d'un grand nombre de figures; son dessin est assez correct, mais la peinture est médiocre. Le tableau a été repeint il y a quelques années, ce qui lui enlève une grande partie de sa valeur comme objet d'art, et les archéologues n'y trouvent plus qu'un objet curieux pour l'étude du costume et des mœurs du temps.

⁂ Tous les archéologues, tous les artistes, tous les savants doivent se procurer immédiatement un excellent livre qui sera leur vade-mecum et

(1) Bernard Coclers est né à Maestricht. Immerzeel donne sa biographie dans son ouvrage sur les artistes néerlandais; son portrait n'a pas été publié jusqu'à présent. Le nom du peintre Coclers est cité dans un volume précédent de la *Revue*, à propos du graveur Wille.

qui vient de paraître à la librairie de Firmin Didot. C'est le *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, par Anthony Rich, traduit de l'anglais sous la direction de M. Cheruel. Nous possédons un grand nombre de dictionnaires du même genre, qui ne sont que des abrégés plus ou moins exacts du grand ouvrage de Pitiscus, *Lexicon antiquitatum romanarum*. Un pareil livre, on le conçoit, est indispensable à toutes les personnes qui s'occupent de l'art antique. Mais le dictionnaire d'Anthony Rich a été fait sur un plan bien différent et bien préférable, car il est accompagné de deux mille gravures d'après l'antiquité, représentant tous les objets de divers usages d'art et d'industrie des Grecs et des Romains; c'est le résultat d'un voyage de sept années en Italie, pendant lequel l'auteur anglais avait sans cesse le crayon à la main. « Il est facile, dit cet auteur savant et ingénieux, de concevoir la nature de cet ouvrage : en premier lieu, fixer le sens véritable de tous les termes, techniques ou autres, désignant un objet particulier, un produit de l'art, un travail des mains, qui peut tomber sous la vue. Secondement, donner une idée nette de cet objet, en offrant une représentation fidèle de la chose elle-même, d'après quelque original classique, qui reproduisît les formes que les anciens avaient l'habitude de voir et qui fît naître dans l'esprit les idées mêmes qu'ils concevaient. En dernier lieu enfin, communiquer une connaissance générale des habitudes sociales et de la vie privée des Romains et des Grecs, sous la forme d'un vocabulaire, où fussent contenus tous les termes des artistes anciens qui se rapportent à ces matières; où fut réunie comme explication, d'après les propres dessins, une série de peintures de leurs costumes, de leurs maisons et des ustensiles des diverses professions, afin de nous mettre en relation intime avec les Grecs et les Romains et de nous les montrer dans un miroir fidèle sous leurs traits véritables et leurs aspects familiers. » Voilà un livre qui a sa place marquée dans les ateliers de peintres et de sculpteurs comme dans le cabinet de tous les amis des lettres classiques.

⁂ L'exposition *payante* des ouvrages de peinture et de sculpture des artistes vivants s'est ouverte, à Paris, le vendredi 15 avril, au milieu d'une affluence parmi laquelle les exposants eux-mêmes formaient la majorité. Le livret contient près de 4,000 numéros. On sait que le jury en a repoussé davantage. Criera-t-on encore contre la sévérité du jury? Cette exposition est, il faut l'avouer, un éclatant symptôme de la décadence de l'art.

Nous en parlerons très-sommairement, avec une tristesse et un dégoût

que partagent les vrais *amis de l'art pour l'art*. Nous ajoutons aujourd'hui comme préambule de notre protestation contre les tendances déplorables du goût actuel, ces paroles, d'un critique distingué M. Alex. Tardieu, qui se fait aussi l'interprète de nos regrets et de nos sentiments.

« Nous pourrions donner, par forme de préface, quelques regrets à ce Louvre vénérable, où se firent tant d'expositions, où pendant si longtemps on aspira à être admis à côté des vieux maîtres, à l'ombre de leur renommée, sous les yeux, en quelque sorte, de ces devanciers glorieux. Pénétrer au *Salon du Louvre*, c'était l'ambition de tout jeune talent. Après que la peinture eut débordé du salon carré et se fut répandue dans les salles voisines, la dénomination primitive était restée : c'était encore au *Salon* que l'on se vantait d'être admis.

« Maintenant, et après avoir successivement transporté ses pénates au Palais-Royal, aux Tuileries, aux Menus-Plaisirs, à l'avenue Montaigne, voici les tableaux et statues abrités sous le vitrage du *Palais des Champs-Élysées*. La convenance nous le fait nommer ainsi. Mais, pour la foule, c'est tout bonnement le *Palais de l'Industrie*. On y a vu l'exposition de 1855. On y a vu des bestiaux de toute espèce. On y a vu, et l'on y va voir dans quelques semaines des fleurs, des fruits, des légumes de choix. Oh ! non ! ce n'est point le Louvre ! C'est une grande maison de verre, bien appropriée à la direction d'idées très-financière et commerciale de notre époque. Si l'art a eu quelque penchant à se faire plus ou moins industriel, le voilà puni : c'est dans le Palais de l'Industrie qu'on l'installe. S'il a quelque peu cédé à la tentation de produire lestement plutôt qu'avec conscience ; si, avant tout, il a voulu arriver vite, on le lui fait sentir symboliquement : on le place dans un monument qui ressemble infiniment à une gare de chemin de fer. »

⁎⁎⁎ Dans un feuilleton publié par l'*Indépendance*, M. Éd. Fétis cherche à provoquer en Belgique une mesure qui devrait être réalisée dans tous les pays : « Le gouvernement, dit M. Éd. Fétis, ferait une chose éminemment utile s'il organisait la formation d'un inventaire général des objets d'art que possède la Belgique. Un travail semblable avait été entrepris il y a quelques années ; mais on s'y était mal pris et le but ne fut pas atteint. A la demande de l'Académie, qui voulait réunir les matériaux d'une histoire de l'art national, le gouvernement chargea les autorités locales de lui faire parvenir un relevé des objets d'art qui se trouvaient dans les édifices publics, civils et religieux de chaque localité. Ces relevés, dressés par des hommes dont la plupart n'avaient aucune notion

d'art, ne purent servir à rien. C'est à une commission spéciale, formée d'hommes compétents, qu'il faudrait confier le soin de dresser l'inventaire dont nous parlons. On arriverait enfin à connaître d'une manière précise ce qu'il reste d'objets d'art en Belgique, après tant de pertes, d'aliénations volontaires et involontaires ; on saurait également quels sont ceux dont l'état de conservation est satisfaisant, et ceux qu'il est urgent de réparer pour en prévenir la ruine. Ce bilan de la fortune archéologique nationale ne serait pas seulement précieux pour l'histoire du passé ; il donnerait aussi pour l'avenir des garanties contre l'éventualité des pertes de diverse nature. Pour conserver, il faut d'abord savoir ce qu'on possède. »

⁂ On lit dans un journal de l'Aisne :

« Un ancien artiste graveur de Paris, auquel nous devons l'introduction en France de la gravure sur bois, M. Andrew, actuellement retiré à Braine, vient de mettre au jour un nouveau procédé de peinture dont l'invention a nécessité de nombreuses tentatives depuis le commencement de l'année 1855, époque de ses premiers essais.

« Son procédé consiste en la transformation immédiate d'une sorte de peinture au pastel en un genre qui, selon la préparation employée, donne les apparences de toutes les peintures connues, peinture à l'huile, aquarelle, pastel, détrempe, vernis, porcelaine, au gré de l'artiste et selon l'emploi auquel il destine son œuvre.

« Il faut ajouter à cela que ce nouveau procédé s'exécute avec une rapidité dont n'approche aucun genre, si ce n'est peut-être la grande peinture en détrempe.

« Nous avons vu des peintures de divers genres faites avec ce procédé : l'imitation du pastel est délicieuse ; elle conserve le velouté et la fraîcheur qui font le charme de ce genre ; celle des aquarelles et des peintures à l'huile est également parfaite ; on s'y mépend encore après un examen attentif.

« M. Andrew a fait un opuscule dans lequel il expose, avec clarté et simplicité, sa manière d'opérer ; l'ouvrage est sous presse. »

⁂ Une découverte archéologique fort intéressante, dit *l'Indépendant* de Douai, vient d'être faite parmi les papiers de la famille Franqueville : c'est le parchemin original par lequel Rodolphe II, empereur d'Autriche, a octroyé des lettres de noblesse à notre illustre compatriote Jean de Bologne.

Cette pièce, parfaitement conservée, qui contient le dessin colorié et la description des armes du statuaire douaisien, est datée de la citadelle de Prague, 1588, troisième année du règne de Rodolphe. Au bas du parchemin, on lit : « *Nobilitatis cum armorum insignis pro Johanne Bologna statuario.* » L'authenticité n'en est donc pas douteuse.

⁂ On écrit de Rome :

« M. le chevalier Guidi, dont le nom est si avantageusement connu pour les fouilles nombreuses qu'il a ouvertes en tant de lieux toujours avec bonheur, vient de remettre au jour une véritable merveille. C'est une Vénus de grandeur naturelle, dans une pose à peu près identique à celle de la Vénus de Médicis. La nouvelle statue a sur l'autre le mérite d'une conservation plus complète. Beaucoup d'artistes qui se trouvaient sur place quand je me suis transporté sur le lieu de la découverte, soutenaient que la beauté de cette Vénus est encore plus grande que celle de la Vénus de Médicis. Je ne pense pas que l'on ait à pousser la chose si loin. Le nouveau morceau est déjà classé très-haut en le plaçant à côté d'une œuvre de l'art qui, jusqu'à présent, n'avait point eu de rivale. Beaucoup de connaisseurs se sont déjà empressés de faire à M. Guidi des offres considérables pour l'achat de sa statue. Au reste, elle acquiert aussi un intérêt bien grand par les lieux mêmes d'où elle a été tirée, car c'est dans l'emplacement occupé jadis par les jardins de César, les mêmes qu'il légua par son testament au peuple romain. »

⁂ Nous avons annoncé dans le dernier numéro de la *Revue* que la *Sainte Famille* de van der Werff avait été volée au musée d'Amsterdam. Il paraît que ce tableau (évalué, dit un journal français, 50,000 fr.!) vient déjà d'être retrouvé à Londres, par un inspecteur de police, dans la boutique d'un marchand de tableaux du West End, où il avait été déposé pour être examiné.

⁂ La cour impériale de Caen vient de décider que la reproduction même servile des dessins tombés dans le domaine public ne constitue pas le délit de contrefaçon, même à l'égard de celui qui en aurait effectué le dépôt, la propriété ne résultant pas de ce fait, mais seulement de l'invention ; et que, pour qu'il y ait création, invention d'un dessin, il faut qu'il y ait entre ce dessin et ceux déjà existants une dissemblance de physionomie et d'aspect qui puisse devenir pour chacun d'eux la marque particulière de son origine.

⁂ M. Frédéric Mercey, directeur des Beaux-Arts au ministère d'État, a été élu, *à l'unanimité*, membre de l'Académie des Beaux-Arts. Tous les artistes, tous les littérateurs ont applaudi à ce choix. M. Mercey n'est pas seulement un peintre amateur distingué, c'est encore un des écrivains les plus autorisés en matière d'art. Voy. le compte rendu de son principal ouvrage, *Études sur les Beaux-Arts*, par M. C. Marsuzi de Aguirre, tome III de cette Revue, p. 64 et suiv.

Ventes publiques. — Il y a quelques jours, M. Pillet, le commissaire-priseur des ventes qui ont, ou qui veulent avoir un renom, livrait aux enchères, des tableaux italiens anciens, provenant de la galerie du comte Albani. En réalité, c'était une vente de spéculation, comme il s'en fait depuis quelque temps, quoique, jusqu'ici, ces ventes n'aient pas eu de succès. On remarquait, dans le catalogue, les plus beaux noms de l'école italienne : Léonard de Vinci, Guido Reni, le Titien, l'Albane, Carlo Dolci, Paul Véronèse, Salvator Rosa; et dans les autres écoles : Van Dyck, Teniers. Il est juste de dire que ces grands noms étaient bien hasardés et que la plupart des tableaux n'étaient pas d'une très-belle qualité. Mais ils avaient bien d'autres défauts : d'abord, ils étaient anciens, et puis, ils étaient italiens. Aussi, quelle mollesse dans les enchères ! quelle froideur! des tableaux dont l'expert demandait 200 fr. étaient adjugés à 18. Il n'est pas nécessaire de donner le prix de pareilles ventes. Il y avait 61 numéros qui ont produit 4,750, c'est environ 80 fr. par numéro, et tout a été bien réellement vendu.

Dans une salle voisine, et au même instant, on vendait des tableaux modernes; autant la vente des tableaux anciens était triste et morne, autant celle-ci était vive et joyeuse; les enchères se succédaient avec une rapidité et un entrain remarquables : c'était la vente du *cabinet d'un amateur*, c'est-à-dire une vente de marchands, et, par conséquent, elle était un peu fictive; mais il y avait là une grande foule d'amateurs véritables, et, parmi eux, beaucoup d'acheteurs sérieux qui faisaient plaisir à voir. En y réfléchissant bien, on finit par comprendre le goût de ceux qui préfèrent les tableaux modernes de l'école française aux tableaux anciens des écoles étrangères :

Premièrement, c'est plus patriotique, et, à ce point de vue, mes sympathies les plus vives sont acquises aux amateurs de notre école française; mais il y a d'autres considérations qui militent en faveur des tableaux modernes : ce sont d'abord les sujets représentés. Pour comparer, prenons des titres dans les deux catalogues; parmi les anciens

tableaux, il y avait : *le Rédempteur*, par Léonard de Vinci ; *un Saint François*, par Guido Reni ; une descente de croix, que le catalogue appelle poétiquement une déposition de croix, par Lorenzo Lotto ; *une Vierge*, de Carlo Dolci ; *un Christ mort*, par le Sodoma ; et puis des *Sainte Famille*, des *Martyrs*, la *Vierge de douleurs*, Mater dolorosa. Tout cela fait penser, tout cela parle à l'âme : mais pourquoi parler à l'âme ? Dans les modernes, au contraire, c'était bien plus gai : *des Baigneuses*, par Diaz ; *un Coup de vent*, par Lepoitevin ; *une Jeune Femme à sa toilette*, par Chaplin, *une Odalisque*, par Delacroix ; *le Bain*, par Tassaert. Tout cela est plus vivant, plus humain, et puis encore, les tableaux sont mieux vernis, ils sont sans repeints, c'est même à peine s'ils sont peints ; les cadres sont mieux dorés : ils sont en bois blanc, il est vrai, et dorés en faux, mais l'ensemble est plus frais, plus éclatant. Comment résister à toutes ces séductions réunies ? Aussi, on n'y résiste pas, et voilà pourquoi les tableaux modernes se vendent beaucoup mieux que les tableaux anciens. C'est la lutte de l'intelligence contre la matière. Qui l'emportera ?

⁂ Il n'est pas inutile que je dise, une fois en passant, comment il arrive que j'ai à parler de ventes faites depuis plus d'un mois. Les exigences de l'imprimerie de la *Revue*, qui est très-éloignée du lieu où j'écris, m'obligent à donner mon travail le 1er du mois, pour paraître du 15 au 20 ; de sorte que le compte rendu d'une vente faite le 4 avril ne paraîtra que le 15 mai ; c'est ce qui a lieu pour la deuxième vente de M. Defer, dont je vais rendre compte. C'est donc, en général, à titre de renseignements que je parle des ventes. Au surplus, c'est le caractère général de notre *Revue*, qui n'est point un journal dans le sens propre du mot, mais un recueil consacré surtout à l'histoire des Beaux-Arts.

⁂ Les bibliophiles n'ont sans doute pas oublié la vente faite après le décès de M. Debure aîné, dernier survivant d'une famille distinguée de libraires parisiens. Les curiosités bibliographiques accumulées pendant plusieurs générations, et que MM. Debure frères tenaient soigneusement séparées de leur commerce, furent alors livrées aux enchères, à la grande joie des amateurs de beaux livres, qui connaissaient bien ce précieux cabinet, M. Debure aîné faisant les honneurs de ses livres avec une bonne grâce parfaite.

M. Defer aussi avait continué le commerce d'estampes de son père, et on savait qu'il avait amassé de longue main plusieurs belles estampes et qu'il les avait conservées en se retirant des affaires. On citait entre

autres un œuvre de Waterloo qu'on disait splendide : les amateurs s'attendaient donc, lors de l'annonce de la vente de ces estampes, à trouver une mine de gravures belles et rares. Il faut dire que, jusqu'ici, cette espérance n'a pas été justifiée; il est vrai que nous n'en sommes encore qu'à la troisième vente. Attendons.

La deuxième vente se composait de pièces historiques relatives à la topographie, et de portraits. Le plan de Paris, de Jouvin de Rochefort, en neuf feuilles, par conséquent bien complet, a été vendu 265 fr. et acheté par la bibliothèque de la ville. Les autres pièces topographiques ont obtenu des prix ordinaires : parmi elles, on remarquait plusieurs vues de Paris et des environs, par Sylvestre; ces vues sont fort recherchées aujourd'hui. Deux pièces historiques très-rares : *Réduction miraculeuse de Paris sous l'obéissance de Henri IV*, et *Comme le Roy alla à Notre-Dame rendre grâce de cette réduction*, ont été vendues 92 fr. Le *Couronnement de Louis XIII*, par Firens, 36 fr. Les *Forces de la France*, par A. Bosse, 39 fr. Le *Carrousel de la place Royale*, par Chatillon, 25 fr. Une belle pièce sur l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche à Paris en 1660 a été vendue 45 fr.

Dans les portraits, il n'y avait rien de remarquable; c'était vraiment un fond de magasin. Le portrait de *Messire Michel Larcher*, président de la Chambre des comptes, par A. Bosse, a été vendu 16 fr. On sait que ce charmant petit portrait se trouve, ou, pour mieux dire, doit se trouver, car il manque souvent, en tête d'un ouvrage d'Abraham Bosse qui a pour titre : *Manière universelle de M. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied comme le géométral.* Le livre est dédié à Michel Larcher, et c'est pour cela que son portait s'y trouve. Il y a des exemplaires en grand papier qui sont rares. Le portrait de Charles de Lorraine, duc de Mayenne, à Paris, chez Leblond, extrêmement rare, a été vendu 130 fr. Un portrait de Catherine de Bourbon par Thomas de Leu, 46 fr. Le portrait de la Fontaine par Ficquet, premier état, a été vendu 36 fr.; une épreuve de même état a été vendue 135 fr. chez M. Delasalle.

On a reproché à l'auteur du catalogue quelques négligences de rédaction, et quelques portraits mal classés; mais ce n'est qu'un catalogue de vente : les experts en font bien d'autres! ce n'est que quand l'auteur nous donnera le *Répertoire*, promis depuis si longtemps, que nous pourrons juger son talent comme rédacteur et comme classificateur.

⁂ La deuxième vente était à peine terminée, que parut le catalogue de la troisième vente, composée de quelques estampes et dessins d'orne-

ment et d'architecture. Il y a peu de chose à en dire. Plusieurs ouvrages de Du Cerceau ont été vendus à des prix ordinaires. Une suite de *Pendants d'oreilles*, de onze pièces, a été vendue 152 fr. La suite complète se compose de douze pièces. La vue du jardin de la Vigne Farnèse, par J. Silvestre, premier état, 29 fr. Une suite de neuf pièces de pendants d'oreilles, par P. Woeriot, plus trois pièces de la suite des bagues, en tout douze estampes, 180 fr. On sait qu'il faut douze pièces à la suite des pendants d'oreilles. Il y avait aussi plusieurs dessins d'architecture et d'ornements, parmi lesquels un dessin de Berain, panneau d'ornement pour la marqueterie, lavé d'indigo, a été vendu 50 fr.

⁂ On a vendu une petite collection d'estampes fort à la mode aujourd'hui : des gravures de Boucher, des estampes en couleur, des sujets *gracieux*, et une partie de l'œuvre de Watteau, provenant du baron de Vèze.

L'œuvre de Watteau, chez le baron de Vèze, se composait de plus de 950 pièces avec les doubles et les différents états : il a été vendu en détail au prix de 5,761 fr. Ici, il n'y avait que 214 des plus belles pièces ; elles ont été vendues 2,085 fr. On sait que l'œuvre gravé par lui, ou d'après lui, se compose de 563 planches. Gersaint, dans le catalogue de Quentin de Lorangère, annonce 621 pièces en comptant celles qui ont été publiées en Angleterre. L'œuvre dont parle Gersaint fut vendu 212 fr. En 1762, le même œuvre, composé de 617 pièces en 3 vol., fut vendu 240 livres. En 1766, un autre en 3 vol., 184 livres. En 1770, un autre composé de 531 pièces 280 fr. Et enfin, à la vente Mariette, le même œuvre, composé de plus de 300 pièces, fut vendu 200 fr.

Quatre estampes de Boissieu ont été vendues 83 fr. C'étaient : son portrait où il est représenté tenant le portrait de sa femme; l'Ecrivain public; les Enfants et le Chien, et la Leçon de botanique. Il existe trois descriptions de l'œuvre de Boissieu, mais il n'y en a pas une seule qui soit bien complète. La première a été publiée en 1801 par Boissieu lui-même; la seconde se trouve à la suite de l'éloge historique de Boissieu donné par Dugas-Montbel, en 1810, et la troisième se trouve dans le catalogue Rigal, dont la vente a eu lieu en 1817. C'est de cette dernière que les marchands se servent habituellement, quoique ce soit la moins commode.

Deux pièces de Bonasone, *Mercure surprenant les filles d'Aglaure*, et *la Déesse Flore et les Nymphes formant des couronnes*, 63 fr. Une gravure d'Ab. Bosse, *le Bal noble*, premier état, a été vendu 55 fr., *la Sainte Famille*, par Caraglio, d'après Raphaël, 56 fr. *les Offres d'amour*, par

Albert Durer (Bartsch, 93), 80 fr., *Régulus enfermé dans un tonneau percé de clous*, par Diana Ghisi (B. 36), 38 fr. *la Passion de Jésus-Christ*, par Lucas de Leyde, 122 fr. *le Retour de l'enfant prodigue*, du même, 40 fr.; *Combat de deux marins*, par Mantegna, 66 fr.; *Rinceau* d'ornements par Israël de Mecken (B. 198), 82 fr. Parmi les pièces de Rembrandt, il y avait : son portrait appuyé, épreuve rognée 60 fr. *Abraham recevant les trois anges*, 52 fr. *L'Ange qui disparaît dans la famille de Tobie*, 59 fr. *La Pièce aux cent florins*, 150 fr. *Jésus-Christ en croix entre deux larrons*, 48 fr. *Le Vendeur de mort aux rats*, épreuve avec signature de Mariette, 62 fr. *La Coupeuse d'ongles*, 36 fr. *Antiope et Jupiter*, épreuve avec l'inscription sur papier du Japon, 122. *La Chaumière entourée de planches*, 79 fr. *Le Peseur d'or*, 36 fr. *L'Encensoir*, de Martin Schöngauer, a été vendu 121 fr.

Le portrait de Mirabeau l'aîné, gravé par Audouin, a été vendu 50 fr. Le portrait en pied de Claude Deruez, par Callot, 51 fr. Le portrait de Bossuet, par Edelinck, d'après Rigaud, premier état, 61 fr. Un portrait de Henri IV, par Firens, buste, 31 fr. Le portrait de la marquise de Maintenon, par Mercuri, d'après Petitot, épreuve sur Chine, 51 fr. Un portrait de Charlotte Corday, par Tassaert, d'après Hauer, 51 fr. *Le Sacre de Louis XIII*, par Thomas de Leu, d'après Quesnel, 88 fr. *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, en 2 feuilles, copie par Luiken, 67 fr. *Le Bal masqué donné à l'hôtel de ville en* 1782, à l'occasion de la naissance du Dauphin, et le *Festin royal* à la même occasion, 197 fr. *La Réception des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit* en 1724, par Rigaud, 42 fr. *Le Jeu de pied de bœuf*, d'après de Troy, 190 fr. La même épreuve a été vendue 150 fr. à la vente de Vèze. *La Cruche cassée*, par Massard, d'après Greuze, 110 fr. *Le Chat malade*, par Liottard, d'après Watteau, 121 fr. *La Toilette du matin*, par Mercier, d'après Watteau, 141 fr. Elle avait été vendue 170 fr. chez M. de Vèze. *La Danse paysanne*, d'après Watteau, 121 fr. *L'Enseigne de Gersaint*, par Aveline, d'après Watteau, 36 fr. Enfin le portrait de la reine Hortense, épreuve avant la lettre, retouchée à l'aquarelle, par Monsaldy, d'après Isabey, a été vendu 190 fr. Il y avait aussi plusieurs volumes sur les Beaux-Arts, parmi lesquels je signalerai seulement *le Peintre-graveur* de Bartsch, 21 vol., 255 fr., et le Dictionnaire de Brulliot, 41 fr.

*** Une petite vente de 14 tableaux, qui a passé presque inaperçue, a été faite par M. Laneuville. C'est la vente de la collection de M. le chevalier Junius Van Hemert. Que ce soit la collection de M. le chevalier Van

Hemert, ou de tout autre chevalier, cela est bien indifférent ; mais ce qui est plus important, c'est que ces tableaux étaient tous d'une très-belle qualité. Un tableau de Gérard Terburg, *la Paix de Munster*, sur toile, de 50 centimètres sur 43, a été vendu 30,000 fr. et acheté par un amateur français. C'est le plus haut prix qu'ait été payé un tableau cette année-ci. Cependant je crois que le tableau a été retouché. Un tableau d'Arthur Van der Neer, signé, représentant une *Vue de Hollande*, clair de lune, a été vendu 2,000 fr. Je parlerais bien aussi d'un tableau de Jacques Ruysdael, paysage signé, qui a été adjugé à 10,000 fr. et ce qui surprendra bien autrement les connaisseurs, d'un tableau de Van Goyen, adjugé à 2,280 fr. mais ce tableau, ainsi que le Ruysdael, furent rachetés par le propriétaire. Les deux premiers seuls ont été bien réellement vendus.

⁂ Dans une autre vente faite par M. Rouillard, expert, deux tableaux de Robert Hubert, d'une belle qualité, ont été vendus 1,025 fr.; ils méritaient un meilleur prix. Dans la même vente, un tableau de J.-B. Lallemand, *une Vue de Naples*, a été vendu 535 fr.

⁂ Que dire de plusieurs autres ventes dans lesquelles on trouve des Rembrandt de 350 fr. et des Gérard Dow de 500 fr.? Il faut seulement plaindre ceux qui achètent de pareils tableaux. Je signalerai cependant, dans une de ces ventes, un tableau de Balthazar Denner, *Portrait d'une femme âgée*, qui a été vendu 1,480 fr., et le pendant, *Portrait d'un homme âgé*, vendu 725. Ce sont deux jolis morceaux et d'une grande finesse. Dans une autre vente, un charmant tableau de Boilly, signé, *la Marmotte, boulevard de Paris*, a été vendu 1,190 fr. Il provenait de la collection de la duchesse de Berry.

⁂ Après le décès de M. Failly, on vient de vendre son cabinet d'objets d'art et de curiosités. Il n'était pas aussi important que celui de M. Rattier, surtout sous le rapport du choix des pièces ; c'était cependant un fort beau cabinet, et plusieurs objets ont été vendus à des prix très-élevés.

Je citerai d'abord un coffret à bijoux, décoré de douze plaques représentant *les Douze Trivphes du très-fort et puissant Hercules*, figures en partie coloriées, peintes par Kipp. Il a appartenu à Marguerite de France, fille de François Ier et est cité dans la notice de M. de Laborde sur les émaux du Louvre. Il a été vendu 17,000 fr. Un éperon en fer ciselé, d'un très-beau travail, qui a servi à Henri IV le jour de son abjuration, et un coffret en

ébène, doublé de bois de Sainte-Lucie, orné de 192 pièces de fer ciselé, qui servait à renfermer l'éperon, ont été vendus ensemble 16,800 fr.

Dans les ivoires sculptés, un olifant (cor de chasse) monté en argent doré, ciselé et gravé aux armes de Bavière, à l'extrémité duquel se trouve un joli bas-relief sculpté dans la masse, représentant la chasse de saint Hubert, xve siècle, 8,000 fr. *Un Christ*, d'un seul morceau, chef-d'œuvre de Rosset (xviiie siècle), 3,000 fr. *Un Amour domptant un lion*, sur un socle en ébène, orné de guirlandes de fleurs en ivoire (xvie siècle), 2,250 fr. Une Amazone terrassant un prisonnier sous la pression de son genou, bronze florentin, 3,700 fr. Une paire de candélabres à double figure de femme supportant un bouquet de lis à cinq lumières, posées sur socles cannelés, le tout ciselé et doré (époque Louis XVI), 3,000 fr. Un groupe en bronze florentin, *Orithie enlevée par Borée*, par Coysevox, 1,725 fr. Un *vidrecome*, ivoire sculpté par Gripali, représentant Silène, avec couvercle à sujets d'enfants, 1,580 fr. Un bronze représentant Louis XIV terrassant la Fronde, 1,400 fr. Il y avait aussi 70 tableaux anciens, mais tout à fait insignifiants et que je ne citerai pas. Sur 500 numéros, 200 ont été vendus plus de 100 fr. Ce sont les tableaux qui ont été le moins bien vendus.

F.

QUELQUES MOTS SUR LE MAITRE DE 1466.

Extrait de l'*Archiv für die zeichnenden Künste*, V, 1859.

« Bruxelles, le 19 mai 1859.

A M. le Directeur de la *Revue universelle des Arts*.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Vous avez donné, dans votre excellente Revue, une bienveillante hospitalité à la notice que j'ai lue à l'Académie royale de Belgique sur une estampe représentant les grandes armoiries du duc Charles de Bourgogne. Cette complaisance de votre part m'a fait concevoir l'espérance de voir accueillir avec la même faveur un travail qui vient de paraître dans l'*Archiv für die zeichnenden Künste*, publié à Leipzig, par M. Weigel. Il s'agit d'un article de M. Harzen, de Hambourg, traitant une question que j'ai touchée dans ma notice, et qui a pour objet de rechercher le nom et le lieu de naissance du maître E. S. de 1466. Je prends la liberté de vous envoyer une traduction de la dissertation du savant hambourgeois. Bien que les conclusions de cet article soient très-favorables à nos prétentions nationales, je crois cependant devoir relever quelques-unes des assertions de M. Harzen. Je fais de ces observations l'objet d'une note que je vous prie de bien vouloir insérer à la suite de l'article.

Agréez, etc.

L. ALVIN.

Quand Heinecken, dans ses *Nouveaux Documents*, publia la première liste des estampes du maître de 1466, le nombre des pièces connues se montait à quatorze ; mais il faut se rappeler qu'il n'en donnait que la moindre partie, celles qui portent une marque ou une date.

Une autre liste, publiée vingt ans après dans le *Peintre graveur*

de Bartsch, en contient déjà cent treize, et encore ne parle-t-elle que des pièces que Bartsch, fidèle au plan qu'il s'était tracé, avait eues sous les yeux.

Travaillant sur cette base, et en y ajoutant les renseignements fournis par Heinecken, Strutt, Ottley, Brulliot et autres, ainsi que le contingent des riches collections royales de Dresde, Frenzel, dans le catalogue publié au t. I de ce recueil, poussa cette liste jusqu'au chiffre de deux cents pièces, auxquelles on pourrait en joindre encore une cinquantaine d'autres, sans y comprendre même plusieurs estampes classées par Bartsch parmi les anonymes de son dixième volume, et les fragments de deux jeux de cartes qui, dans leur intégrité primitive, comprenaient peut-être plus de cent feuilles.

Ce nombre considérable de planches, exécutées pour la plupart avec un soin extraordinaire, est certainement plus que suffisant pour faire apprécier la valeur du maître; mais celles-ci ne donnent que de faibles indications sur la patrie, la demeure, l'existence de leur auteur, et l'histoire de l'art laisse tous ces points dans une complète obscurité.

Pour ce qui regarde la patrie de l'artiste, on peut induire de la circonstance que plusieurs des inscriptions de ces estampes sont en allemand, que le maître appartenait à l'Allemagne, et même devait être de Cologne, selon Sotzmann, qui émettait cette conjecture d'après l'examen des légendes inscrites sur deux pièces, légendes qui appartiennent à l'idiome de cette ville rhénane.

Nous pouvons aussi admettre comme certain que le maître de 1466 était orfévre et que, lors de la découverte de la presse à rouleau, il se mit à tirer parti de la remarquable habileté qu'il avait acquise, dans l'exercice de sa profession, à manier le burin. La grande quantité d'œuvres sorties de son atelier, et les sujets qu'ils représentent, par exemple, les jeux de cartes démontrent qu'il n'exerça point l'art en amateur, mais en industriel.

Si nous admettons que ce maître a été un des premiers qui aient pratiqué la gravure sur cuivre,—et cela ne doit pas être loin de la vérité,—il lui fallait, pour pouvoir vivre de son art, se mettre en relation avec un public prêt à accueillir ses produits; car si, d'un côté, la nouvelle application du travail en cuivre était évidemment supérieure à la taille de bois, d'un autre côté, à cause

de la difficulté du procédé, elle exigeait nécessairement un débit plus considérable, afin de couvrir les frais de fabrication.

Peu de villes, sous ce rapport, présentaient plus d'avantages que la célèbre ville de Cologne, qui fut, avant toute autre ville de l'Empire, un foyer d'activité artistique, alimenté par une haute prospérité et une heureuse position géographique. Son magnifique fleuve, qui la reliait aux contrées les plus favorisées de la nature et les plus avancées en civilisation, offrait à l'artiste une route facile pour opérer le débit de ses œuvres dans le voisinage ou dans des lieux plus éloignés : et c'était là une grande ressource, à une époque où il n'y avait pas encore de commerce d'art, intermédiaire entre le producteur et l'amateur.

Prenant en considération cette nécessité de l'artiste de propager en personne, aussi loin que possible, les fruits de son travail, et en songeant également aux imprimeurs primitifs qui étaient obligés, pour tenir leurs ateliers en activité, de les transporter de ville en ville, nous pouvons nous représenter aussi le graveur, à la naissance de l'art, menant une vie nomade et transportant avec lui un appareil bien simple de plaques de métal et une petite presse : l'étude des œuvres dont nous nous occupons semble appuyer cette conjecture.

Nous rencontrons le maître, en l'an 1466, au monastère d'Einsiedlen, le célèbre pélerinage du canton de Schwytz, où il exécute pour la fête de la Vierge deux de ses plus remarquables estampes.

Cette fête antique, qui se célébrait avec pompe au milieu d'un immense concours de pélerins venus de loin et de près, détermina aussi dans la suite des temps une grande réunion de commerçants. Tout en se rendant à cette distance avec une intention religieuse, l'artiste pouvait très-bien ne pas oublier la question économique et songer à y vendre, à côté d'*images pieuses,* des jeux de cartes, produit profane, lascif même, de son burin. Ces gravures remarquables qui surpassaient tout ce que la taille de bois avait produit, lui procurèrent sans aucun doute la clientèle du couvent pour l'exécution des estampes de circonstance qui se distribuaient aux pélerins.

Que le graveur se soit arrêté pendant quelque temps en Souabe, nous le conjecturons d'après les costumes de ce pays reproduits dans ses estampes; nous conjecturons aussi d'après une base semblable, qu'il s'est arrêté à Strasbourg; l'écu palatin deux

fois reproduit autorise les mêmes conclusions ; comme aussi l'écu de France que l'on voit dans une pièce capitale, le *Jugement de Salomon,* au dais du trône, donne à croire que l'artiste a visité également la France limitrophe (1).

M. Alvin, conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles, dont la découverte intéressante de plusieurs nielles italiens dans un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne est encore présente à la mémoire (2), vient de trouver de la même manière une pièce, inconnue jusqu'ici, du maître de 1466, pièce qui pour l'histoire de l'art n'est pas d'une mince importance.

Cette gravure remarquable représente les armoiries de Bourgogne, entourées du collier de la Toison d'or, supportées par deux lions héraldiques. Ces armoiries sont placées dans un portail gothique surmonté d'un riche couronnement et portant les statues patronales de saint André et de saint George.

Dans l'intérieur de l'ogive pendent les écus des cinq duchés ; le long des côtés, les douze écus des comtés et d'autres provinces, en concordance avec l'état des pays à l'époque de l'entrée au pouvoir du duc Charles, dont la devise « Je l'ay emprins, » apparaît au socle dans un champ parsemé d'étincelles.

Cette page, dont la grandeur est proportionnée à son objet et qui est exécutée d'une manière plus large que d'habitude, ne se rapprochant point de la manière du maître de Zwolle, ne porte ni marque ni date ; mais on peut fixer cette dernière par le sujet même, surtout par les armoiries, qui se rapportent à une époque déterminée avec une telle précision, que la question ne laisse rien à désirer.

L'argumentation de M. Alvin, à l'obligeance duquel je dois de posséder de cette pièce une photographie parfaitement réussie, est aussi simple que concluante.

Le duc Charles prit possession en 1467 de ceux de ses États dont les diverses armoiries sont rapportées sur la gravure. Peu de temps après, en 1470 (un peu plus tard selon Vredius), il les

(1) Deux pièces rangées par Bartsch dans les *Maîtres anonymes,* un Roi sur son trône et un Chevalier à cheval, faisant partie toutes deux d'un jeu de cartes, portent les armes de France, non de Bourgogne, puisqu'il n'y a pas de lis dans le lambel ; la première ne peut donc pas représenter Philippe le Bon, comme on le présume (B. X, 60, n°s 40, 41).

(2) *Les Nielles de la Bibliothèque royale de Belgique.* Bruxelles, 1857, in-8°.

augmenta du duché de Gueldre et du comté de Zutphen, qu'il acquit par achat, et dont il prit les titres, comme il conste par les diplômes et les monnaies de ce temps.

Les armoiries de ces deux provinces manquent sur l'estampe; il en résulte que celle-ci est antérieure à cet accroissement, et qu'elle doit avoir été faite entre 1467 et 1470.

Selon l'opinion de M. Alvin, la gravure doit avoir été exécutée à l'occasion d'un avénement ou d'une joyeuse entrée; cette opinion est extrêmement plausible. Destinée, dans ce cas, à être affichée aux murs, elle devait souffrir des intempéries de l'air et être vite détruite, ce qui explique sa rareté; quoique cependant, à en juger par la condition de l'impression, qui indique une planche ayant beaucoup servi, on ait dû en tirer un nombre d'exemplaires fort considérable.

On pourrait encore y voir une vignette ou une marque de bibliothèque, comme on en trouve déjà, dès le commencement du XVIe siècle, sur la couverture des livres du cabinet de Marguerite d'Autriche; mais dans ce cas, il faudrait admettre que les manuscrits de l'ancienne librairie des ducs de Bourgogne, manuscrits dispersés aujourd'hui par toute l'Europe, devraient renfermer de semblables marques, et cependant on n'en connaît aucun exemple.

Nous avons donc, par cette estampe, une preuve que le maître de 1466 s'est arrêté en Belgique entre les années 1467 et 1470, et ensuite que cette pièce, vu son format exceptionnel, a été exécutée à l'occasion de quelque événement politique.

Nous fondant sur ces indices, prenons en main l'immense liste puisée dans les archives par le comte de Laborde et renfermant les noms des artistes qui pendant le XVe siècle trouvèrent protection à la cour de Bourgogne. Dans un nombre de plus de trois cents orfévres qui y sont nommés de 1400 à 1482, nous n'en tenons qu'un seul dont le nom peut se rapporter à notre artiste : ce nom est Gilles (Egidius) Steclin, mentionné sous la date de 1482, et dont le père, Hans, est également nommé en 1438. (*Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 536 et suiv.)

La liste ne donne, à la vérité, autre chose que les noms et la date; on ne parle pas des pièces auxquelles ils se rapportent, mais pour compenser cette lacune nous avons l'indication d'un poëme du commencement du XVIe siècle, qui donne des renseignements

plus précis sur la vie de ces deux artistes. (*Les Ducs de Bourgogne*, introduction, p. XXIV.)

L'auteur de ce poëme est Jean le Maire (1473 + 1524), auteur de la *Couronne Margaritique* (1), poëme dans lequel il chante en vers médiocres les hautes vertus de Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien Ier. La fable du poëme se résume ainsi :

La célèbre peintresse Marcia, fille de Marcus Varron, est relevée de la mort pour recevoir de dame Vertu la charge de faire un portrait de la princesse; après l'avoir exécuté, Vertu donne l'œuvre à l'orfévre Mérite pour y mettre la dernière main par de précieux ornements.

Laissons la parole au poëte :

Quand tout fut fait, Vertu dit à Mérite :
Voy ce portrait ô cler Fevre des dieux.
— Mets y la main, etc.
Lors dit l'ouvrier : Déesse noble et haute,
Il faudra donc le pourtrait achever,
Selon ton vueil, qu'il n'y ayt point de faute.
Puis j'ay ouvriers dont la main sage et caute
Saura très bien platteforme eslevér,
Bien estamper, bien soulder, bien graver, etc.

Plusieurs autres maîtres, amis de l'orfévre, entrent pour admirer l'œuvre, parmi eux maistre Roger (van der Weyden) Fouquet, Hugues de Gand, Dieric de Louvain (Stuerbout), le roi des peintres Johannes (van Eyck), maistre Hans (Hemling), Hugues Martin (Schongauer), Lievin d'Anvers, qui tous, ainsi que dame Vertu, le comblent de louanges.

Lors Marcia d'honneur eut suffisance,

On ne mettra plus la main à la couronne.
Mérite dit :

Couronne faut dite Margaritique
Qui vole en l'air. Lors un Valenciennois,
Gilles Steclin, ouvrier fort authentique,
Lui dit aussi : Maistre, tu me congnois.

(1) Voyez l'ouvrage intitulé : *Les Illustrations de la Gaule et Singularités de Troye*, par Maistre Jean le Maire de Belges (Bavay), avec la *Couronne Margaritique* et plusieurs autres œuvres de luy, non jamais encore imprimés. Le tout revu et fidèlement restitué par Maistre Antoine du Moulin, Masconnois, valet de chambre de la royne de Navarre. A Lyon, par Jean de Tournes, MDXLIX.

Quand Mérite oyt parler Gilles Steclin,
Certes, dit-il, tu t'avance à bonne heure;
Mais il convient, pour entente plus meure,
Prier ton père aussi qu'il y besongne;
Car chacun sait la main fort propre et seure
De Hans Steclin qui fut né à Coulongne.
Hans Steclin lors, qui s'entendit louer,
Respond ainsi : Quelque vieil que je soye,
J'aime trop mieux ouvrer qu'aller jouer;
Car dès le temps que je me congnoissoye
Avoir accueil au haut hostel de Flandres,
A dame Oiseuse en rien ne m'adressoye, etc.

Gilles ou Egidius était donc le fils d'un Hans, né à Cologne, tous deux étaient orfévres et s'appelaient *Stecher*, du nom de l'art dans lequel ils excellaient et pour lequel ils furent employés à la perfection de la couronne. Ce nom, selon Laborde, se dit encore chez le père, *Stechin*, forme dans laquelle on trouve encore son origine germanique; mais chez le fils le nom est déjà corrompu en *Steclin*. Le Maire leur donne à tous deux ce dernier nom.

Comme il arrive souvent, au moyen âge, que les artistes ajoutent seulement à leur nom de baptême le nom de leur profession, sans y joindre leur nom de famille, par exemple Hohenwang qui s'appelle Louis le peintre, Resch, Jerôme le graveur, etc., nous croyons être en droit d'expliquer les initiales E. S. par Egidius Stecher, au lieu de regarder le mot *Steclin* comme le nom de famille. Et là où à la place de l'E il y a un G, comme par exemple dans la grande Vierge d'Einsiedlen, nous lisons *Gilles;* à ce propos nous ferons remarquer que Egidius est certainement le seul nom de baptême qui présente cette variante en G, circonstance qui vient encore à l'appui de notre lecture (1).

Puisque Gilles est appelé un Valenciennois, de la ville de Valenciennes qui faisait alors partie du Hainaut et par conséquent des États du duc de Bourgogne, on doit peut-être le compter plutôt parmi les artistes belges, ce que M. Alvin conjecture déjà de la publication de la planche d'armoiries, et ce qui est aussi l'opinion du comte de Laborde.

(1) Dans une lettre récente, M. Harzen convient que le nom de Gilles (Egidius) n'est pas le seul qui réponde aux deux lettres G et E, mais qu'on peut y joindre le nom de Gérard (Erard).

Cependant la plupart des œuvres du maître se rapportent à l'Allemagne, où habitait Hans le père, qui a sans doute, comme le dit le Maire, demeuré un temps assez long à la cour de Bourgogne, de manière que le fils a pu naître en Belgique; on ne doit pas omettre que le Maire était de Bavai, près de Valenciennes, et par conséquent qu'il pouvait être parfaitement instruit de ce qui regarde Gilles Steclin. Du reste, de cette appellation de Valenciennois donnée à Gilles, on ne peut conclure avec certitude qu'une chose: c'est qu'il s'y est arrêté ou qu'il y a travaillé; car souvent les artistes ont des surnoms de différents lieux. Ainsi Stuerbout, que le Maire nomme *de Louvain,* s'appelle aussi *de Harlem;* Lievin de Witte, originaire *de Gand,* s'appelle chez lui Lievin *d'Anvers;* Lambert Suterman ne prit pas le surnom *de Liége* sa ville natale, mais prend tantôt celui de Lambert *Lombard,* tantôt de Lambert *d'Amsterdam,* où il passa quelque temps : ces exemples peuvent être apportés en foule.

Hans le père, quoique déjà mentionné par Laborde en 1438, pouvait encore être en vie au temps de le Maire; car, en supposant qu'il avait 25 ans en 1438 et que l'apparition du poëme date à peu près de l'an 1505 (1), l'artiste aurait eu alors 92 ans, ce qui correspond à la qualification de *vieux* qu'on lui donne. Partant de là, si Gilles avait, en 1461, la première date de ses gravures, 35 ans environ, il s'ensuit que la plupart d'entre elles doivent être non pas antérieures, mais postérieures à 1467.

Ses estampes, plus nombreuses que celles d'aucun maître de cette époque, doivent faire admettre qu'elles ont eu du débit et du succès, et font supposer qu'il a eu besoin d'aides qu'il devait trouver facilement dans le corps de métier. L'impression de cette quantité d'estampes, la préparation de l'encre et autres détails, nécessitaient l'emploi de plusieurs personnes. Il n'est pas improbable que Hans le père, qui s'était pareillement fait un grand nom dans l'art de la gravure, soit devenu à la fin le collaborateur de son fils.

Maintenant, nous ne devons plus être surpris si de la même officine sont sorties des œuvres trahissant une grande différence dans le style et dans la manière: comme on le remarque même au milieu d'une suite, comme, par exemple, dans les alphabets et

(1) Les circonstances qui y sont rappelées vont jusqu'en 1503.

dans les jeux de cartes; ce qui a donné lieu à diviser la personnification collective du maître de 1466 en maître des Sibylles; et autres ayant entre eux une parenté très-proche. Les nombreuses pièces considérées comme copies, peuvent très-bien n'être que des répétitions contemporaines : car à la fin du siècle, ce style avait déjà vieilli; cependant, dans les trois siècles suivants, les œuvres du maître furent si peu considérées que l'on n'en trouve mention nulle part.

Quoique Gilles, s'il nous est permis de nommer ainsi à l'avenir notre artiste, quoique Gilles puisse sembler plus archaïque que son contemporain Schöngauer, comme on s'en aperçoit surtout en voyant la différence des deux écoles, il est cependant assez difficile de décider lequel des deux a devancé l'autre dans son art. Il est certain que les gravures de Schöngauer furent préférées et eurent du renom, tandis que l'histoire du maître de 1466 ne rapporte pas qu'aux œuvres de celui-ci, on ait quelquefois apposé la marque du premier pour leur procurer un accueil meilleur.

Comme chaque orfévre maniait le burin avec plus ou moins d'habileté, l'invention de la gravure en métal, c'est-à-dire l'invention du tirage des planches gravées, devait sommeiller jusqu'à l'apparition de la presse; mais par la réunion de ces deux conditions elle entra dans la vie ayant tout d'abord sa perfection complète. Les *manières* se sont modifiées, mais personne ne pourrait soutenir que, quatre siècles après la découverte, le burin soit mieux conduit qu'il ne l'a été par les Schöngauer, A. Durer et Marc Antoine.

Les œuvres de Schöngauer, qui ont certainement occupé une vie d'homme, accusent peu de différence entre elles, considérées sous le point de vue de leur belle exécution; on peut en tirer la conséquence qu'il était déjà complétement maître dans son art avant qu'il ne livrât sa première planche à la presse. Ses œuvres passaient pour les plus anciennes gravures jusqu'à ce que l'attention eût été attirée sur le maître de 1466, auquel on s'habitua à accorder la priorité.

Cependant on ne peut pas admettre ce que dit Heinecken, que si, par exemple, un graveur produit une pièce remarquable en 1461, il en résulte qu'elle doit avoir été précédée d'une série de productions inférieures, un artiste ne tombant pas du ciel, et qu'il

faut reculer d'une certaine quantité d'années la découverte originelle, puisque en fin de compte nous ne pouvons aller au delà de l'invention de la presse à rouleau, dont nous ignorons la date; nous savons d'ailleurs que *la Paix* de Finiguerra a encore été tirée au moyen du frotton.

Après cette digression, revenons à le Maire, et faisons remarquer, en terminant, que celui-ci confond assez bien les époques, et que, par suite, on peut admettre comme probable qu'il s'est trouvé plus particulièrement en relation avec Hans et Gilles, et nous en avons fait voir plus haut la possibilité; cela pourrait nous expliquer pourquoi il joint ces deux orfèvres, dont l'histoire ne dit mot, aux noms des premiers et des plus célèbres maîtres du siècle, et leur donne le rôle principal dans l'exécution de la couronne.

Puissent ces idées, que nous n'exposons que comme des hypothèses, trouver un jour, dans les riches archives de Belgique, soit leur confirmation, soit leur réfutation.

E. HARZEN.

Traduction de M. Ch. R.

NOTE.

La base de l'argumentation de M. Harzen est un texte du poëme de Jean le Maire, de Belges (Bavai), où il croit trouver la preuve que l'orfévre, auquel le personnage fictif de *Vertu* confie le soin d'exécuter la *Couronne Margaritique*, est en même temps un graveur. Il semble croire que l'œuvre qu'il s'agit d'effectuer est la gravure d'un portrait, et que l'ouvrier que *Mérite* va choisir dans son atelier pour accomplir ce travail est *Gilles* ou *Égide Steclin*, le Valenciennois, fils de *Hans Steclin*, natif de Cologne. Malheureusement pour cette argumentation très-ingénieuse, le poëme de le Maire de Belges ne contient absolument rien qui la justifie. Il ne s'agit, dans tout le poëme, que d'un chef-d'œuvre d'orfévrerie à exécuter pour Marguerite d'Autriche, et tous les procédés décrits par le poëte, ainsi que les outils dont il fait l'énumération, sont exclusivement du ressort de l'orfévrerie. Le mot *estamper* se rapporte à l'opération du frappage du métal pour le relever en bosse; le mot *graver* se rapporte au travail du ciseleur et du nielleur.

M. Harzen me rappelle, dans une lettre récente, que d'après les statuts

et privilèges octroyés aux orfévres par l'empereur Frédéric III, en 1446, chaque orfévre aspirant à la maîtrise était tenu de produire trois chefs-d'œuvre de différents genres, et que l'une de ces épreuves consistait dans la gravure d'un sceau. « Or, ajoute M. Harzen, le travail difficile de graver un sceau comprend naturellement le travail moins difficile de graver en taille-douce des ornements de joyaux, des planches niellées, etc.» Je me permettrai de répondre que la question n'est point là. Personne ne s'avise de soutenir que les orfévres ne fussent point en même temps graveurs, ciseleurs, nielleurs; ils l'étaient, ils devaient l'être nécessairement bien longtemps avant le xve siècle, une foule de monuments d'orfévrerie du moyen âge en font foi. Ce qu'il faut établir c'est que ceux dont parle le Maire, et Gilles Steclin en particulier, ont gravé des planches de métal en creux, dans le but d'en tirer des épreuves; je n'ai pas trouvé dans la *Couronne Margaritique* un seul mot qui puisse servir d'appui à cette thèse. Bien plus, on pourrait presque tirer un argument contre notre prétention du silence du poëte. En effet le Maire écrivait à une époque où les gravures de Martin Schön devaient être fort connues (en 1505) ou celles d'Israël Van Mecken, de F. Bockholt, d'Albert Durer lui-même, et de bien d'autres, devaient être répandues dans les provinces belgiques, il n'aurait pas manqué de faire mention des gravures de G. Steclin, s'il avait su que cet orfèvre eût produit des estampes.

De quoi s'agit-il en effet dans le poëme? D'exécuter une couronne pour la princesse. *Vertu* en conçoit le plan qu'elle fait peindre par *Marcia*, et s'adresse à *Mérite*, orfévre des dieux, pour l'exécution. Or, le plan très-ingénieux imaginé par *Vertu* consiste à réunir dix vertus qui non-seulement sont l'apanage du caractère de la princesse, mais qui se trouvent encore en nombre égal à celui des lettres qui composent le nom de Marguerite. Ces vertus sont des nymphes, dont Marcia peindra les traits, et qu'elle disposera en un cercle, de sorte que chacune forme un fleuron de la couronne. Le mot *pourtrait*, employé par le poëte, désigne le *plan* de l'ouvrage et non la reproduction des traits de Marguerite : c'est ce que l'auteur explique d'ailleurs dans les parties de prose placées entre les vers : *Entens donc ici*, *Mérite*, *ces dix vertus ensemble, ainsi qu'elles sont disposées*, *te représentent le vif patron d'une belle et riche couronne; car chacune d'elles particulièrement tient le lieu d'un flouron* (page 28). *Et la formeras selon le pourtrait qui t'en sera baillé avant que partes d'icy, et de volume compétant pour l'asseoir sur son chef, en y adjoustant les dix pierres précieuses que tu vois resplendir au front de*

chacune de ces dix gracieuses imagettes, lesquelles gemmes te seront pareillement délivrées (p. 29).

La gravure en taille-douce n'a que faire dans tout ceci. La description de l'atelier de *Mérite* montre aussi qu'on n'y faisait que de l'orfévrerie proprement dite. Je transcris cette description, qui offre un certain intérêt archéologique :

Si oyoit on bruire et fremir
Ouvriers léans, comme mouschettes,
Lingots d'or et d'argent gémir
Dedens l'eaue, entre les pincettes.
L'un les essayoit aux touchettes,
Un autre les applatissoit.
L'un les pesoit aux balancettes,
Et l'autre les arrondissoit.

—

Fournaise, enclume, crosets, mosles,
Limes, burins et martelets,
N'ont nul séjour, es mains peu molles
Des ouvriers, qui ne sont lets :
Car tous sont maîtres, non varlets
Bien aprins d'eslever fueillure,
Et faire maints traits nouvelets,
D'images en bosse, et neslure.

(Page 25.)

On voit figurer parmi les outils le *burin*, qui sert à graver ; mais on trouve l'explication de l'usage qui en est fait dans le mot *neslure*. Les orfévres belges gravaient les nielles au xve siècle, d'après cette description d'un atelier modèle que nous trouvons dans un poëme du commencement du xvie.

M. Harzen, partant de cette idée que les graveurs du xve siècle étant tous orfévres, le graveur E. S. devait aussi l'être, cherche dans la liste donnée par M. de Laborde un nom qui puisse se rapporter à la marque du maître de 1466, marque qui est tantôt G. S. et tantôt E. S. Il fait cette ingénieuse remarque que le prénom *Gilles* en français, *Egidius*, en latin, est à peu près le seul qui ait pour initiales G ou E, soit qu'on emploie la première ou la seconde de ces langues. C'est, me semble-t-il, s'appuyer sur une base bien fragile.

Quoi qu'il en soit, le travail de M. Harzen ne manque point d'une certaine importance. Il nous signale dans le poëme de le Maire une source qui n'a peut-être pas été suffisamment explorée. Si je n'ai point trouvé précisément ce qu'il croit y avoir vu, j'y ai rencontré quelques indications

qui pourront mettre sur la bonne voie. Ainsi, dans les deux couplets cités plus haut, l'art de nieller paraît assez clairement indiqué, et cela vient à l'appui de l'opinion émise récemment par notre collaborateur M. Charles Debrou.

La liste des artistes contemporains dont le Maire nous conserve les noms n'est pas non plus sans intérêt. M. Harzen cite ceux des peintres. Il aurait pu reproduire également les couplets où le poëte donne le nom des orfévres fameux de son temps. Je suppléerai à son silence.

Que t'en semble il? Andrien Mangot de Tours.
Et toi Romain, Christofle, Hiérémie...
Qu'en diras tu ? Donatel de Florence,
Et toi, petit Antoine de Bourdeaux?
Jean de Nymeghe, ouvrier plein d'apparence, etc.

. . . .

Robert le Noble, illustre Bourguignon,
Viens en juger : il n'y gist nuls appeaux
Avec le bon Margeric d'Avignon.

Approche toi, orfévre du duc Charles,
Gentil Gantois Corneille très-habile :
Jean de Rouen, je te pry que tu parles
Tu as eu bruit de Paris jusqu'en Arles, etc.

(Pages 71 et 72.)

Il fallait à M. Harzen deux noms pouvant offrir les initiales E ou G, et S. Le gentil Gantois Corneille ne pouvait guère lui convenir. Je n'éprouverais point la même difficulté si je voulais absolument découvrir le nom de l'auteur des grandes armoiries du duc Charles, cette gravure n'étant point signée.

Quel était donc cet orfévre du duc? J'ouvre le livre dé M. de Laborde et j'y trouve, à la page 534, dans la liste des orfévres, sous la date 1467, *Corneille Hugues*. Et dans les comptes de l'année 1467-68, sous le n° 1949, la mention suivante : « A Guillaume Mulot, Jehan Dominique, *Corneille Hugues*, Jacques Queury, Martin Guisbrecht, Anthonin Labbé et Anthoine Tornient, tous orfévres, demourant à Bruges, la somme de six cent huit livres treize sols qui deue leur estoit. » Je signale cette nouvelle indication aux fureteurs d'archives et de comptes. Je leur recommande encore le n° 34 du compte de la même année, où l'on lit : « A Jehan van Lambeque, graveur de sceaulx, demeurant à Bruxelles, pour ses peine et salaire d'avoir gravé de nouvel la Circonscription du scel de l'ordre de la Thoison d'or de mon dit Seigneur, LXXIJ sols. »

Un graveur de sceaux pourrait bien avoir aussi pratiqué la gravure en taille-douce.

Je ne pousserai pas plus loin ces observations. Dans l'état actuel de la question, il convient de réunir tout ce qui se publie sur l'origine de la gravure; c'est une bonne fortune pour nous que de rencontrer chez un Allemand assez d'impartialité et de désintéressement national pour rompre une lance en faveur des prétentions de la Belgique à la priorité de l'invention. Peut-être M. Harzen a-t-il mis le doigt sur la vérité. Dans ce cas, nous devons désirer qu'il confirme son opinion par des preuves plus convaincantes que celles qu'il a mises en avant dans son intéressant travail.

L. Alvin.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS

(SUITE) (1).

DESSINS.

CORDELIERS (COUVENT DES). — Les bâtiments de ce monastère, commencés vers 1230, sur les ruines du château d'Hautefeuille, pour loger des Frères-mineurs de l'observance de saint François, dits plus tard Cordeliers, couvraient un terrain en forme de triangle irrégulier, borné au nord par la rue du même nom (aujourd'hui de l'École de médecine) et, au sud-ouest, par le mur d'enceinte de Philippe-Auguste, qui suivait la direction de la rue Monsieur-le-Prince, l'ancien chemin de contrescarpe. La limite du côté de l'orient représentant la base du triangle serait assez difficile à décrire; comme elle avait été, à diverses époques, modifiée par l'adjonction de nouveaux terrains, la ligne en était çà et là dentelée par de nombreux zigzags, tantôt en retrait, tantôt en saillie sur les propriétés contiguës qui bordaient la rue de la Harpe et dont la plus considérable était le collége d'Harcourt, remplacé par le lycée actuel Saint-Louis.

Les bâtiments des Cordeliers furent plusieurs fois réparés ou reconstruits depuis 1230. Leur ensemble, aussi bien que leurs détails, manquaient de symétrie, et leur disparition n'est guère à regretter, si l'on en juge par les vues qui en subsistent ou par les portions qui ont survécu. L'église, dédiée à sainte Marie-Madeleine et fondée par Louis IX, était la partie la plus remarquable. La nef occupait l'emplacement de la place actuelle de l'École-de-Médecine, moins la largeur de la rue qui se confond avec la place, et le chœur s'étendait vers l'orient presque jusqu'à la hauteur de la rue Hautefeuille. La façade bordait une petite impasse qui, prolongée, vers 1673, jusqu'au delà du fossé creusé le long du mur d'enceinte, constitua la rue dite de l'Observance. La pente rapide de cette rue s'explique par cette considération

(1) Voir la livraison de mai 1859.

que le chemin de contrescarpe (rue Monsieur-le-Prince), qui conserve son ancien niveau, dominait le sol de la place actuelle de l'École.

On ne saurait se faire une idée nette de l'église primitive, puisqu'un incendie la détruisit presque tout entière le 19 novembre 1580, sauf le portail, quelques tombes et plusieurs piliers du bas côté méridional, comme je le prouverai ci-après (1). L'église, représentée sur quelques estampes, est celle construite sous Henri III. Le portail résista à l'atteinte du feu et fut incorporé à la nouvelle construction. C'est, du moins, ce qui semble résulter du récit des historiens de Paris et de l'examen d'une gravure représentant de profil, sous Louis XVI, la façade de la nouvelle École de chirurgie. Ce portail était remarquable seulement par son arc ogival, décoré de trèfles et divisé en deux par un trumeau qui portait l'effigie, de grandeur naturelle, de saint Louis, le fondateur.

Si l'on s'en rapporte à Germain Brice, qui se fait l'écho de l'opinion des religieux cordeliers, cette effigie, encore debout de son temps, ainsi que la porte, était « une des plus ressemblantes » du saint roi. Avait-elle été exécutée de son vivant ou à l'époque de sa canonisation? Nul auteur ancien ne s'est expliqué à ce sujet. Dans cette dernière hypothèse, elle n'aurait pas eu plus de chance d'être exacte que celles également posthumes qui décoraient les portes des Quinze-Vingts et des Grands-Augustins et un portique du petit cloître des Chartreux. Chacune de ces maisons religieuses préconisait l'effigie de son fondateur comme la plus authentique connue; mais, les estampes qui nous en restent étant loin d'offrir une ressemblance identique, il est difficile à l'archéologue consciencieux de prendre un parti. Au reste, je ne connais aucune image détaillée de la statue qui ornait le portail des Cordeliers. Accorderons-nous de préférence notre confiance à une tête d'argent renfermant un fragment du crâne de saint Louis, et jadis conservée au trésor de la Sainte Chapelle, tête que

(1) On trouve d'intéressants détails sur cet incendie dans l'*Histoire des derniers troubles de France sous les règnes de Henri III, etc.*, par P. Mathieu, Lyon, 1596, in-4°. Sur les plans de Paris de Braun, Du Cerceau, et Cruche, antérieurs à 1580, on voit assez nettement figurés l'ensemble du couvent et la façade de l'église primitive, qui avait deux bas côtés, mais pas de transepts. Cette façade offre un grand pignon entre deux autres plus petits.

Du Cange a fait dessiner et graver en grand dans son édition de la vie du saint monarque écrite par le sire de Joinville? Cette tête n'est certes pas contemporaine, puisqu'elle dut être fabriquée après la canonisation du roi.

L'incendie de l'église primitive des Cordeliers est un événement fâcheux pour l'archéologie. Il détruisit la plupart des tombes et tous les vitraux, dont il ne nous reste pas de dessins, car ceux de ces monuments représentés dans les recueils de Gaignières, ne datent que de l'époque de la reconstruction de l'église, entre 1582 et 1606 (1).

Le cloître des Cordeliers, qui sert aujourd'hui d'École de clinique, fut commencé vers 1673, après la percée de la rue de l'Observance. Il remplaça celui du XIIIe siècle, qui se composait de corps de logis fort irréguliers, comme l'atteste une suite de quatre eaux-fortes très-rares et naïvement exécutées, vers 1640, par un graveur amateur, René Rocheran, cordelier breton, qui grava plusieurs autres couvents de son ordre. Il ne subsiste plus aujourd'hui de ces vieux bâtiments que l'ancien réfectoire rebâti selon Galliot, par Anne de Bretagne, et devenu de nos jours le musée Dupuytren, après avoir servi, sous la Restauration, d'atelier de mosaïques. Sa façade borde le côté oriental d'une cour à laquelle introduit une porte ouverte vis-à-vis de la rue Hautefeuille. Je ne m'étendrai pas au sujet de ce bâtiment à deux étages, restauré vers 1837 et assez malheureusement modifié à l'intérieur. Ses fenêtres, en partie de style ogival, sont séparées par de gros contre-forts et, presque sur tous les points, privées de lumière, vu la proximité des maisons voisines.

Sous le premier empire, on voyait encore debout un assez grand nombre d'autres anciennes constructions qui disparurent sous Louis XVIII. La nef de l'église n'existait plus dès 1805, puisque, cette année, sur la place où elle s'étendait, on commençait à établir le portique à quatre colonnes faisant face à l'entrée de l'École de médecine. Sous ce portique glissait, le long d'un mur verdâtre, une mince nappe d'eau affectant les allures d'une cascade. Cette fontaine visait au grandiose, mais n'était que ridicule,

(1) M. Eug. Grésy, dans sa *Vie de Jacques Amyot* (Melun, 1848, in-8°), a reproduit au trait à l'eau-forte et en artiste, un de ces dessins, où figure, agenouillé, l'illustre évêque d'Auxerre, d'après un vitrail du chœur des Cordeliers, peint en 1601.

vu le peu de liquide qui l'alimentait. Elle avait pris sa source dans le cerveau de l'architecte Gondouin, constructeur de l'École de médecine (1). Vers 1846 ou environ, on supprima cette chute d'eau fort peu alpestre et l'on perça dans la muraille qu'elle salissait la grande porte qui sert d'entrée principale aux salles de la clinique.

Quelques dessins vont nous aider à reconstruire certaines portions du couvent des Cordeliers. J'en citerai d'abord un de ma collection et de la main de Demachy, mesurant 468 millimètres de long sur 305 de haut. Il représente la démolition de l'église, vers le commencement de notre siècle. Ce dessin est tracé à la plume, ombré d'encre de Chine et rehaussé de quelques teintes rougeâtres. Sur la droite apparaît, au-dessus du mur septentrional en ruine de la nef, la façade de l'École de médecine qui bordait l'étroite rue des Cordeliers. Elle se développe de trois quarts, éclairée par la lumière directe du soleil qui ne l'avait jamais visitée. Il ne reste plus, du côté du nord, que quatre arcades de la nef appuyées sur des piliers ronds à chapiteaux ornés de simples moulures. Ces arcades sont surmontées de fenêtres cintrées dont les réseaux de pierre conservent à peine quelques traces d'un type ogival dégénéré. La disparition du plomb qui recouvrait le comble laisse à nu le squelette de la charpente construite après 1580. Le plafond de l'église, comme ce dessin le confirme, n'était pas une voûte de pierre, mais un assemblage d'arcs en bois revêtus de planches. On aperçoit, au fond de la nef, le mur intérieur du pignon de la façade, percé d'une porte *à plein cintre* que surmonte une fenêtre dont l'arc est de même forme, mais un peu surbaissé. L'autre face de ce mur devait conserver beaucoup de détails de la façade du XIIIe siècle que l'incendie avait épargnée, comme l'atteste une estampe du temps de Louis XVI, représentant, à gauche, la colonnade de l'École de médecine et, à droite, une portion de cette facade.

Si nous passons au côté méridional de la nef en démolition, c'est-à-dire à la gauche du dessin, nous distinguerons trois piliers cylindriques supportant encore des arrachements de voûtes ogi-

(1) Cet architecte a levé et gravé lui-même un grand plan géométral représentant les limites et la masse des bâtiments des Cordeliers. L'église seule y figure très-détaillée, sur une grande échelle. Ce plan vaut mieux que sa cascade ; il se voit au Cabinet des Estampes (*Topog. de Paris,* q^er^ de l'Éc. de médecine).

vales. Leurs chapiteaux à feuillages recourbés en crosse les signalent assez comme des dépendances de la nef primitive. Dulaure exagère donc quand il affirme que l'incendie de 1580 consuma *entièrement* la vieille église. Ce dessin de Demachy n'a pas une grande valeur archéologique, car il n'offre guère d'autre point intéressant que ces trois chapiteaux. En y jetant les yeux, on regrette peu cet édifice de style abâtardi, échantillon de l'architecture religieuse, si terne à partir du règne d'Henri III.

Sur le premier plan du dessin sont quelques personnages assez mal tournés, car Demachy s'entendait surtout en perspective. Ce sont quelques ouvriers, les uns au travail, les autres au repos. Le sol est jonché de poutres, d'énormes pierres équarries et de tronçons de colonnes percés au centre d'un trou où passait sans doute une tige de fer. On ne distingue parmi ces débris aucune trace de tombes ou d'ornements de l'église primitive.

Je possède le même sujet gouaché avec soin, non daté, mais signé au bas, sur la bande de papier gris bleu qui l'encadre : « Demachy. Demollition des Cordelié. » Le champ est, sur la droite, un peu plus court, dans le sens de la longueur, que celui du dessin précédent; les personnages sont autrement disposés, et au sommet des murs délabrés fleurissent des touffes de ronces mieux fournies. C'était une manie de cet artiste d'ajouter, pour l'effet, des flaques de verdure sur des édifices en voie de démolition, comme s'il s'agissait de ruines séculaires. Il faut être indulgent à l'égard du dessinateur qui a passé sa vie à nous léguer les portraits de nos vieux édifices à l'instant de leur agonie. Sans Demachy, il est plus d'un monument parisien dont nous ne pourrions nous faire la moindre idée. Passons-lui donc ses invraisemblables brins d'herbe, ainsi que ses fautes d'orthographe, tout en regrettant qu'il n'ait pas consacré plus de temps à rendre certains détails qui, mieux finis, éclaireraient l'antiquaire.

Je possède une aquarelle (de 260 millim. de large sur 173 de haut) dans le goût de V. Nicolle, dont elle imite la touche, le coloris et la finesse. Elle ne porte pas de date; mais les costumes des vingt-deux petits personnages qui l'animent révèlent assez le commencement de ce siècle. On lit au bas, en lettres du temps, sur un fragment du papier bleuâtre qui l'encadrait et que j'ai supprimé : « (Place de l'École de médecine — où l'on voit encore les restes de l'église des Cordeliers) dessiné sur les lieux par

L. Chaucourtois. » Ce même nom se lit aussi au bas à gauche, sur le soubassement de la première colonne de l'École de médecine, représentée de trois quarts. L'église a été abattue, et le terrain qu'elle occupait forme une place qui se distingue de la rue en ce que le sol n'en est point pavé. Sur le mur du bas côté méridional, mur attenant au cloître, commencé en 1673 et devenu la Clinique, se détachent des baies de fenêtres ogivales aveuglées, des traces de piliers, enfin deux portes et une niche contemporaines de la reconstruction, après l'incendie de 1580. La plupart de ces vestiges de l'église des Cordeliers disparurent, en 1805, sous le portique-fontaine de l'architecte Gondouin.

Le côté de la place qui regarde l'ouest est ici bordé d'une maison basse, et fort vulgaire, dont l'entrée est une haute porte ogivale vue de profil et ouverte sur la rue de l'École. Au-dessus d'un mur attenant à cette maison, remplacée depuis par une autre de pierre de taille, où est, à cette heure, établie la librairie scientifique de Victor Masson, on aperçoit la façade en pignon du vaste bâtiment à deux étages, ancien réfectoire des Cordeliers devenue une école de mosaïque, puis un musée anatomique qui a conservé le nom de Dupuytren. Ce pignon est flanqué au sud, comme il l'est encore aujourd'hui, d'une tourelle octogone.

Avant la suppression, vers 1846, de la fontaine en forme de cascade, on distinguait sur une portion de la vieille muraille méridionale de l'église, en retrait sur le portique, une baie ogivale très-étroite et quelques menus détails de décoration qui figurent sur l'aquarelle de Chaucourtois et n'offrent qu'un médiocre intérêt.

Je regrette de n'avoir pas à décrire un dessin représentant le portail qui s'élevait sur la petite place, prolongée, en 1673, sous le nom de la rue de l'Observance. Peut-être un amateur dont je n'ai jamais entendu parler en possède-t-il une esquisse exacte et détaillée.

Je citerai enfin, à propos des Cordeliers, un croquis d'après nature de 165 mill. de long sur 98 de haut, tracé à la mine de plomb et rehaussé de quelques teintes. Cette aquarelle ébauchée est de Goblain et peut dater de 1818. Nous sommes à l'entrée de la cour qui conduit aux salles de dissection et fait face à la rue Hautefeuille. A gauche, et de trois quarts, on voit le pignon de l'ancien réfectoire. Au fond, s'élèvent quelques arbres à peine

indiqués. La portion la plus intéressante pour nous, c'est, sur la droite, un corps de logis fort bas, dépendance du monastère primitif, et remplacé plus tard par un bâtiment moderne. Dans le mur qui se présente de face, au premier plan, est percée une baie de fenêtre du XIII[e] siècle, bouchée je ne sais à quelle époque. A côté, est un pilier du même temps. A l'extrémité droite du croquis, un arc ogival se dessine sur la muraille. Au-dessous, est une baie de porte à demi enterrée, remarquable par sa forme d'arc trilobé. Ces détails devaient faire partie du chevet de l'église, qui s'avançait jusque-là, ou du moins y être contigus.

Voilà tout ce que j'ai pu, en fait de dessins, recueillir sur le couvent des Cordeliers; la description des estampes assez nombreuses qui s'y rapportent, nous aidera un jour à compléter son iconographie.

Le monastère des Cordeliers fut souvent agité par des scènes de violence. Les événements qui s'y passèrent en 1401, 1583 et 1622, au rapport des historiens de Paris, prouvent que l'humilité chrétienne ne présidait pas toujours aux actes de ces turbulents religieux. Ce fut aussi dans une de leurs salles que fut établi, dès 1789, le célèbre club dit des Cordeliers. C'est là que Marat, domicilié à quelques pas (rue de l'École, 18), allait exciter à sa manière le zèle des patriotes. Après sa mort tragique, dont on peut admirer mais non excuser l'auteur, on lui éleva, dans une des cours du couvent, un monument formé de blocs de rochers, emblème sans doute de son âme inflexible. L'existence éphémère de cette tombe assez bizarre paraît être attestée par une estampe de Née, laquelle sera décrite en son lieu. J'ignore si, en réalité, le cercueil de *l'ami du peuple* fut déposé sous un semblable monceau de roches, et combien de temps il y resta avant d'être transporté avec honneur au Panthéon, d'où, plus tard, il fut enlevé et relégué en un coin de je ne sais quel cimetière de la capitale.

Cossonnerie (Maisons rue de la). En 1840, étant à la recherche des restes du vieux Paris, je visitai la rue de ce nom, qui a fait *peau neuve* depuis 1853 ou 1855. Les cours des numéros 29 et 31 m'offrirent des bâtiments curieux par leur ancien style. Je me promis, en conséquence, de les venir dessiner un jour; puis le temps s'écoula, et, quand je me sentis disposé à me mettre à

l'œuvre, je ne trouvai plus que le vide. Par bonheur, j'ai pu me procurer deux petits dessins assez médiocres provenant des cartons de M. Muller, et représentant ces cours.

Le premier, qui a de haut 201 millim. sur 119 de long, est tracé à l'encre et ombré de sépia. Il est signé au bas : *Buncey*. Au verso, on lit : « 1847. Escalier ancien, rue de la Cossonnerie, nº 29. » On a ajouté au crayon : « Hôtel du Poisson d'eau douce, démoli en 1853. » C'est, en effet, sous ce nom que j'ai entendu désigner collectivement cette maison et celle contiguë (nº 31), dont les cours, séparées par un mur, ou plutôt un bâtiment fort bas, n'en faisaient qu'une autrefois; on l'a aussi appelée : Hôtel des quatre fils Aymon. J'ai lu quelque part que cet ancien nom est cité dans un édit daté de mai 1661.

La *Halle au Poisson d'eau douce* est indiquée à cet endroit sur le plan de La Caille, 1714. Le plan général en six feuilles de l'abbé Delagrive, 1728, lui donne des limites plus resserrées (elles sont évidemment exagérées sur le plan de La Caille) et la nomme : « Halle aux Carpes. »

Sur le dessin en question, on voit, à gauche, un mur de séparation, et, à droite, le profil d'un haut bâtiment percé de quatre étages d'étroites fenêtres. Au fond se présente un corps de logis plus intéressant. Les fenêtres du premier et du second étage sont encadrées de plusieurs rangs de moulures, et divisées en quatre compartiments par des croisillons de pierre. La fenêtre du troisième est de même largeur, mais percée, de moitié, dans le sommet du gros mur de face, de moitié dans une lucarne de charpente remarquable par son arc en bois à trois lobes. Cette large lucarne est ornée, dans le haut, de quelques sculptures grossières et assez frustes. L'ensemble est pittoresque par son air de vétusté et son manque d'aplomb.

L'inscription citée s'applique à une cage d'escalier en retour d'équerre contiguë à ce bâtiment et remarquable, non par son style, mais par son hideux état de caducité et sa disposition telle, qu'elle ne descend pas jusqu'au sol.

L'autre dessin (hauteur 182 millim., largeur 134), est tracé à la mine de plomb et rehaussé de traits à la plume, sans signature. Au bas du verso est cette inscription, de la même main que celle du dessin précédent : « Escalier ancien, rue de la Cossonerie, nº 31. » J'ai visité deux ou trois fois la cour de cette

maison. Ce qui attirait l'attention, c'était d'abord la physionomie de ses murailles vieilles et déjetées, et surtout l'architecture extérieure d'une cage d'escalier à vis qui s'élevait dans un angle de la cour et conduisait à des chambres modernes, laides et vulgaires (1).

Ce dessin donne une idée assez exacte de l'aspect qu'offrait cette sombre et sale cour. Une arcade à plein cintre s'ouvre sur un petit vestibule où commençait la vis de pierre. Au-dessus de l'arcade, au premier étage, est une fenêtre munie d'un balcon de pierre en saillie sur la voûte de l'arcade et d'un style assez singulier. La baie à plein cintre, ébrasée extérieurement, est encadrée d'une sorte de portail formé de deux colonnes qui soutiennent un petit entablement couronné d'un fronton triangulaire. Les divers détails de l'ornementation du portail et du balcon sont trop vaguement tracés sur cette esquisse. Du reste, je me souviens que cette architecture était plus curieuse par son ensemble que par ses détails, difficiles à saisir. Un des angles de cette cage d'escalier (de plan semi-hexagone à l'extérieur) était flanqué, au-dessous du balcon, d'une sorte de colonne tronquée, décorée de cannelures en spirales, et reposant sur un socle en encorbellement. J'ai vu, dans certaines villes de Lombardie, à Venise, à Padoue, etc., des palais ornés de balcons renaissance du même genre. Cette bâtisse, qui date du règne de Louis XII ou de François Ier, semble être une réminiscence de l'architecture de cette contrée.

Comme ce reste de l'ancien Paris n'a disparu que vers 1855, il est possible qu'on ait eu l'idée de le photographier lors de sa disparition. Au moment où je termine cet article, M. Bénard, artiste et amateur du vieux Paris, qui, depuis bien des années, prend des croquis des vestiges d'anciens édifices qu'il rencontre dans ses promenades, me communique un dessin à la mine de plomb, représentant, d'après nature, en 1845, cette même localité, rendue avec beaucoup plus de talent, de netteté et de finesse que sur celui cité ci-dessus. Je n'ai qu'un reproche à lui faire, c'est que l'ensemble paraît moins dégradé qu'il ne l'était en réalité.

(1) Il faut excepter une salle du premier étage, que visita, en 1845, M. Bénard, artiste cité plus bas. Il se souvient d'y avoir remarqué une vaste cheminée décorée de six colonnes.

Costumes parisiens. — J'avais le projet de donner, sous ce titre, la description d'un grand nombre d'anciennes miniatures ou de dessins entrevus çà et là, représentant des costumes parisiens de divers siècles. Les recueils de Gaignières, notamment, nous auraient fourni plus d'un sujet de dissertation. Mais je me suis vu obligé de supprimer un article qui, à lui seul, exigerait un gros volume, et qui, d'ailleurs, sortirait de mon plan, plus spécialement renfermé dans l'examen des monuments topographiques et historiques de la capitale.

Croix de la Bretonnerie (Couvent de Sainte-). — Le nom de ce monastère, de l'ordre de saint Augustin, éveille en moi des souvenirs d'enfance. Dans la rue qui lui a donné sa désignation, au coin de celle de l'Homme-Armé, est une certaine maison fort vulgaire, où se sont écoulées, à partir de 1810, seize années de ma vie. Jadis, cette rue était sans boutiques, et bourgeoisement habitée; elle ressemble aujourd'hui à toutes celles qui avoisinent la rue du Temple, c'est-à-dire que le commerce et l'industrie s'en sont emparés et en ont fait une voie bruyante, encombrée de charrois. J'aime à y passer, de temps à autre, pour vérifier si *ma* maison, si nulle sous le rapport de l'architecture, subsiste encore avec sa porte cochère, sa cour, son arrière-cour et son puits d'autrefois. J'en reconnais l'ensemble, mais non plus les détails.

Quand j'y demeurais, vers l'âge de dix ans, j'en franchissais souvent le seuil pour aller m'ébattre dans une vaste cour irrégulière, dite le cloître de Sainte-Croix de la Bretonnerie, à laquelle introduisait un passage de la rue des Billettes. Je n'ai jamais remarqué dans cette cour, représentant une partie de l'enclos du couvent de Sainte-Croix, le moindre vestige d'architecture gothique, sinon une ancienne niche vide, placée, je crois, au coin de l'espèce d'impasse qui y conduit. Sur cet emplacement, fréquenté dès lors, comme aujourd'hui, par des artisans employés dans divers ateliers qui bordaient la cour, on voyait autrefois un jardin, un cloître du xiii[e] siècle, et une église bâtie vers 1258 par Pierre de Montereau ou Eudes de Montreuil, deux noms célèbres qu'on a souvent confondus. Dulaure, comme s'il voulait prendre un moyen terme, afin d'éluder une méprise, assure qu'elle était un des plus beaux ouvrages de *Pierre de Montreuil* (1). Il cite (*de*

(1) Brice, l'ennemi du style ogival, avance (éd. de 1717) que cette église est

visu, sans doute) les vieilles tombes et les peintures de Vouet et de Ph. de Champagne, qu'on y voyait avant sa démolition.

Cette démolition eut lieu postérieurement à 1778, année où fut supprimée (bien que Hurtaut n'en dise rien en 1779) la communauté de ces religieux dits *porte-croix*, assez turbulents pour qu'on leur ait plusieurs fois imposé des réformes.

Le même Dulaure mentionne seize caveaux servant de sépultures à diverses familles et s'étendant sur la nef. Peut-être existent-ils encore. En tout cas, j'ai souvenance qu'à l'époque bien éloignée (vers 1818) où j'allais jouer dans la susdite cour, on y parlait de caves formidables, d'où l'on avait retiré des ossements. Ces caves étaient celles d'un bâtiment moderne qui remplaçait la vieille nef de Sainte-Croix.

Je n'ai jamais pu rencontrer ni dessin ni estampe concernant l'église, dont la porte principale, selon Hurtaut, aurait été rebâtie en 1689, ainsi que le maître-autel, puisque le même auteur nous apprend que cet autel était « fort propre. » Sur plusieurs anciens plans, elle figure en élévation, mais trop peu détaillée pour qu'on s'en puisse faire une idée nette. On comprend seulement qu'elle était dépourvue de transepts et de bas côtés. Elle ressemblait à une grande chapelle, formée de six ou sept travées, avec une flèche au milieu du comble.

Je n'ai à citer non plus aucun plan géométral détaillé offrant l'ensemble du monastère ou de l'église. Le plan de Jaillot est, à ce sujet, le meilleur à consulter. Au reste, si j'avais à décrire un dessin de l'église, il me faudrait signaler, c'est probable, des détails analogues à ceux qui distinguent les édifices élevés au XIIIe siècle. A chaque ligne, j'aurais encore à placer les mots lobes, trilobes, contre-forts, pinacles, colonnettes, etc., mots déjà prodigués à satiété. Voici, en effet, le côté monotone de cette *Iconographie* : j'ai sans cesse à répéter la même note. Ceux mêmes qui l'aiment le mieux finiraient par en être assourdis. Aussi, fatigué moi-même de toujours servir le même mets au lecteur, ai-je résolu, si je donne suite à ce travail, d'adopter une forme beaucoup plus rapide. A partir de la lettre D, mon récit sera minutieusement détaillé et dépouillé d'un verbiage, convenable peut-

« d'une structure grossière. » Il ajoute que le grand autel moderne (de style *rococo*) est d'assez bon goût.

être à des feuilletons dramatiques, mais déplacé dans des dissertations archéologiques qui exigent avant tout des idées concises et substantielles.

Je n'ai vu, au sujet du couvent de Sainte-Croix de la Bretonnerie, en fait de dessins, que ceux d'anciennes tombes placées contre les murs de la nef, dans les caveaux ou sous les portiques du cloître, parmi lesquelles, je crois, étaient celles de Jean de Popincourt et du président Brisson. Le recueil de topographie parisienne du Cabinet des Estampes (quartier du Marché Saint-Jean) offre, au folio 153, deux dessins que je vais décrire.

Le premier (format petit in-4°), à l'encre de Chine, anonyme et sans inscription, représente un portique à colonnes, en forme de grande niche semi-circulaire. Sous son demi-dôme s'élève une fontaine en forme de rocher obéliscal appuyé sur une sorte d'autel antique. Ce rocher est orné, au sommet, d'une petite vasque et de deux figures d'anges ou d'amours, et, plus bas, de mascarons qui lancent de l'eau dans un bassin. En haut du feuillet, on lit, en écriture moderne : « Passage Sainte-Croix de la Bretonnerie. » Au bas est cette autre inscription, de la même main, se rapportant à ce dessin, le premier collé sur le feuillet : « Coupole dans le vestibule du réfectoire de Sainte-Croix de la Bretonnerie. » Hurtaut en parle ainsi : « Dans le vestibule qui conduit au réfec-« toire, est un lavoir ou fontaine d'architecture, en forme de « demi-coupole, dont les colonnes et tous les autres ornements « sont de différents marbres et de métal doré. Ce morceau est « plus beau qu'il ne convient. »

Au-dessus de ce dessin, on en voit un autre également in-4°, et non signé, très-finement tracé à la mine de plomb et offrant quatre sujets. Le premier, en haut, à gauche, représente un bas-relief ovale dont le grand axe se présente verticalement. On y distingue une femme affligée, tenant une pancarte déroulée, qui ne contient aucune inscription. Sur l'espèce de socle carré qui lui sert de siége, est une armoirie fort compliquée, dont l'interprétation ferait reconnaître cette tombe. A gauche du dessin, on lit, au crayon : « de M. l'abbé Hennequin. » Veut-on dire que c'est le monument funéraire de cet abbé? Je l'ignore. Au bas de l'ovale, apparaît cette signature, gravée sur le marbre : « Jacobus Sarrazin fecit. » Germain Brice nous apprend que ce bas-relief (1717) était placé sur (au-dessus) les stalles des religieux.

A côté, sur la droite, autre bas-relief tumulaire. Deux anges, dont l'un tient une croix, l'autre un sablier, soutiennent une draperie, sur laquelle le dessinateur a écrit : « Madelaine/Texier/de haute/famille. »

Au-dessous, effigie couchée, de pierre ou de marbre. C'est un personnage vêtu d'un costume monacal. Il a les mains jointes ; à ses pieds est accroupi un lévrier. On lit au bas de cette statue, brisée à la hauteur des genoux : « Tombeau de M. Picot de Dampierre. » Plus bas est une autre effigie, pareillement couchée ; c'est celle de « Antoine de Novo-Castro, évêque de Tulle, » mort en février 1490, selon le Père Du Breul, qui signale cette tombe.

M. Destailleurs possède un dessin à la plume, rehaussé de couleurs, d'une exécution assez médiocre. Il représente la tombe en pierre (également citée par Du Breul) de Messire Loys Picot, vicomte de Rouvray, premier président à la Cour des Aides de Paris, mort en 1545. Son effigie, couchée, regarde vers la droite, comme les deux précédentes ; au-dessus sont ses armoiries.

Les mêmes tombes se retrouvent, peut-être plus détaillées et mieux finies, dans le recueil vendu à la vente Bignon (voir le numéro de février 1857, p. 407). Je crois me souvenir d'y avoir vu, en feuilletant le volume (aujourd'hui propriété de M. Albert Lenoir), un certain nombre de tombes, coloriées avec soin, relatives au couvent de Sainte-Croix de la Bretonnerie. Peut-être aussi s'en trouve-t-il quelques autres, sinon les mêmes, dans les volumes de la Bibliothèque d'Oxford, distraits de l'ensemble des recueils de Gaignières. Un jour, on publiera, sans aucun doute, ces curieux dessins exilés de Paris à une certaine époque ; quant à ceux qui appartiennent à M. Lenoir, il paraîtront, tôt ou tard, dans son intéressante publication de la *Statistique monumentale de Paris*.

A. BONNARDOT.

(*La suite à un prochain numéro.*)

RESTAURATION DES TABLEAUX DE RAPHAEL.

On ne sait point assez la reconnaissance que les amis des arts doivent à la France, qui peut avec orgueil s'attribuer l'honneur d'avoir véritablement sauvé plusieurs chefs-d'œuvre de la peinture, lorsque ces chefs-d'œuvre furent envoyés à Paris, par suite des conventions que le sort des armes avait dictées pendant les guerres d'Italie. Les tableaux, qui arrivèrent au musée du Louvre comme des trophées de victoire, étaient la plupart dans l'état le plus déplorable : tous altérés, endommagés par l'action alternative de la sécheresse et de l'humidité ; les uns encrassés, ensevelis sous des vernis successifs ; les autres tombant par écailles ; ceux-ci, peints sur toile, prêts à se déchirer en lambeaux ; ceux-là peints sur bois, à demi consumés de vétusté, presque réduits en poussière : ici, le panneau criblé de trous de vers ; là, une toile usée soutenant à peine les couleurs.

A cette époque, l'art de la restauration des vieux tableaux n'existait pas, à vrai dire ; il fallut le créer, et le gouvernement de la République française chargea l'Institut national de chercher les meilleurs moyens pour obvier à la perte totale des tableaux de Raphaël. Une commission de savants fut nommée, et cette commission, après des recherches multipliées, après de nombreux essais, eut le bonheur de résoudre un problème qui n'avait pas été résolu encore : la conservation perpétuelle des tableaux à l'huile, par le transport de la peinture sur nouvelle toile ou nouveau panneau. Grâce à ce procédé merveilleux, on n'a plus à craindre maintenant les ravages du temps pour des monuments plus ou moins fragiles, que leur nature même condamnait à une destruction véritable. Il suffira de renouveler de loin en loin, tous les cent ans peut-être, le bois ou la toile que recouvre l'œuvre du peintre, pour que cette œuvre vive et subsiste.

L'art de restaurer les vieux tableaux a fait sans doute beaucoup de progrès depuis cinquante ans ; nous croyons néanmoins qu'on doit s'intéresser à l'origine de cet art, que la France a trouvé et qu'elle a ensuite appris à l'Europe artistique. Il est

donc important de connaître comment a été restauré pour la première fois un tableau de Raphaël, confié aux soins des quatre membres de la commission choisie dans le sein de l'Institut : Guyton de Morveau, Vincent, Taunay et Berthollet, deux chimistes et deux peintres. Le rapport que les quatre commissaires présentèrent à la classe des sciences mathématiques et physiques, ainsi qu'à la classe de littérature et des beaux-arts, et qui fut adopté dans les séances des 1er et 3 nivôse an x, doit être imprimé dans les Mémoires de l'Institut, mais on ne songera pas à l'y aller chercher, car M. Passavant, le docte et consciencieux historien de Raphaël, n'a fait que mentionner ce document, qui mérite à tant d'égards d'être recueilli dans l'histoire de l'art; voilà pourquoi nous le réimprimons, en attendant que les éditeurs de la traduction française du beau livre de M. Passavant le réimpriment aussi, soit en entier, soit par extraits, dans l'appendice de ce livre qu'on attend avec tant d'impatience.

PAUL LACROIX.

RAPPORT A L'INSTITUT NATIONAL

SUR LA RESTAURATION DU TABLEAU DE RAPHAËL

CONNU SOUS LE NOM DE LA VIERGE DE FOLIGNO,

PAR LES CITOYENS GUYTON, VINCENT, TAUNAY ET BERTHOLLET.

La peinture a un grand désavantage auprès de la postérité : les autres productions du génie peuvent traverser les siècles; mais elle confie ses créations à une toile périssable. Le soleil, l'humidité, les exhalaisons auxquelles l'incurie les abandonne, et même une négligence inaperçue dans les premiers apprêts, menacent promptement des chefs-d'œuvre de disparaître pour toujours. Si une puissance protectrice ne s'était chargée de plusieurs monuments de l'ingénieuse Italie, le nom de Raphaël n'aurait bientôt été transmis, dans sa patrie même, que comme celui d'Apelles. Les arts doivent donc une grande reconnaissance au génie de la victoire qui a recueilli ces monuments épars et négligés, pour les réunir au centre de la République, les confier à une administration éclairée et vigilante, et les présenter, comme dans un vaste sanctuaire, à l'admira-

tion de l'Europe et à l'étude de tous ceux qui aspirent aux palmes des arts.

Le mal avait fait de grands progrès dans plusieurs tableaux les plus précieux; l'administration du Musée, qui regarde les fonctions dont elle est chargée comme une magistrature qu'elle exerce au nom des arts, a cherché à concilier, et la sollicitude qui s'inquiète dès qu'on ose toucher aux productions des grands maîtres, et l'irrésistible conviction d'une dégradation rapide.

Le désir de réparer les outrages du temps a malheureusement aggravé le dépérissement de plusieurs tableaux, par des repeints grossiers et de mauvais vernis dont on a recouvert plusieurs traits du premier pinceau. D'autres motifs encore ont conspiré contre la pureté des plus belles compositions : on a vu un prélat faire couvrir d'une chevelure discordante les charmes d'une Madeleine.

Cependant on est parvenu à des moyens efficaces de restauration : on transporte sur une toile nouvelle une peinture dont la toile se détruit, ou dont le bois est vermoulu; on fait disparaître les touches profanes d'un pinceau étranger; on supplée avec scrupule aux traits effacés, et on rend la vie à un tableau qui finissait ou qui était défiguré. Cet art a surtout fait des progrès à Paris, et il en a fait de nouveaux sous la surveillance même de l'administration du Musée; mais ce n'est qu'avec un respect religieux qu'on peut se permettre une opération qui peut toujours faire craindre quelque altération dans le dessin et dans le coloris, surtout quand il s'agit d'un tableau de Raphaël.

Parmi les plus fameux tableaux de Raphaël, était celui de Foligno, et il se trouvait dans le dernier état de dégradation; mais il fallait constater cet état, pour mettre l'administration du Musée en règle avec ses commettants, c'est-à-dire avec tous ceux qui aiment les arts : il fallait, de plus, constater la sûreté des procédés, pour pouvoir, sans donner d'alarmes, en faire l'application aux autres tableaux qui les réclament.

Sur la demande de l'administration du Musée, le ministre de l'intérieur invita l'Institut à nommer une commission pour suivre la restauration projetée; la classe des sciences physiques et mathématiques de l'Institut chargea les citoyens Guyton et Berthollet de cette commission, et la classe de littérature et beaux-arts nomma les citoyens Vincent et Taunay.

La restauration peut être divisée en deux parties : l'une qui se compose des opérations mécaniques, dont le but est de détacher la peinture du fond où elle était fixée, pour la transporter sur un nouveau; l'autre

qui consiste à nettoyer la surface de la peinture de tout ce qui peut la ternir, à rendre le véritable coloris au tableau, et à réparer les parties détruites, par des teintes habilement ménagées et fondues avec les traits primitifs : de là, la division distincte des opérations mécaniques, et de celles de l'art de peindre, qui seront l'objet des deux parties de ce rapport. Les premières ont surtout fixé l'attention des commissaires de la classe des sciences; et les autres, qui exigeaient l'habitude de manier un savant pinceau, se sont trouvées départies aux commissaires de la classe des beaux-arts.

PREMIÈRE PARTIE.

Quoique le travail mécanique se sous-divise en plusieurs opérations, il a été confié en entier au citoyen Hacquins, dont nous devons nous empresser de louer l'intelligence, l'adresse et l'habileté.

Nous avons d'abord constaté, en présence de l'administration, l'état caduc du tableau et la nécessité de le soumettre à la restauration; nous avons ensuite été appelés à chaque époque où il fallait varier les manipulations : l'habile artiste chargé de cette partie de la restauration nous faisait connaître les détails du procédé qu'il allait exécuter, et nous rassurait sur chaque opération par les précautions dont il l'environnait. Nous joignons à ce rapport l'extrait des procès-verbaux des séances où nous nous sommes réunis ; on ne fera qu'en indiquer ici le sommaire.

Le tableau représente la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean et plusieurs autres figures de différentes grandeurs. Il était peint sur un fond de bois blanc de $0^{m},032$ d'épaisseur; une fente s'étendait depuis le cintre jusqu'au pied gauche de l'Enfant Jésus ; elle avait $0^{m},010$ d'écartement à son extrémité supérieure, et diminuait progressivement jusqu'à la partie inférieure : depuis cette fracture jusqu'au bord droit, la surface formait une courbe dont la plus grande flèche était de $0^{m},067$, et, de la fracture jusqu'à l'autre bord, une autre ligne de $0^{m},054$ de flèche. Le tableau s'écaillait dans plusieurs parties, et un grand nombre d'écailles s'étaient déjà détachées; la peinture était, de plus, piquée de vers dans plusieurs endroits.

Il fallait d'abord rendre la surface plane; pour y parvenir, on a collé une gaze sur la peinture, et on a retourné le tableau; après cela, le citoyen Hacquins a pratiqué dans l'épaisseur du bois de petites tranchées à quelque distance les unes des autres, et prolongées depuis l'extrémité supérieure du cintre jusqu'à l'endroit où le fond de bois présentait une

surface plus droite; il a introduit dans ces tranchées des petits coins de bois ; il a couvert ensuite toute la surface avec des linges mouillés qu'il a eu soin de renouveler; l'action des coins qui se gonflaient par l'humidité, contre le bois ramolli, a obligé celui-ci à reprendre sa première forme : les deux bords de la fente dont on a parlé se sont rapprochés; l'artiste y a introduit de la colle-forte, pour réunir les deux parties séparées; il a fait appliquer des barres de chêne en travers, pour maintenir le tableau, pendant la dessiccation, dans la forme qu'il venait de prendre.

La dessiccation étant opérée lentement, l'artiste a appliqué une seconde gaze sur la première, puis successivement, deux papiers gris spongieux.

Cette préparation, qu'on appelle cartonnage, étant sèche, il a renversé le tableau sur une table, sur laquelle il l'a assujetti avec soin; il a ensuite procédé à la séparation du bois sur lequel était fixée la peinture.

La première opération a été exécutée au moyen de deux scies, dont l'une agissait perpendiculairement, et l'autre horizontalement; le travail des scies terminé, le fond de bois s'est trouvé réduit à $0^{m},010$ d'épaisseur; l'artiste s'est servi alors d'un rabot d'une forme convexe sur la largeur; il le faisait marcher obliquement sur le bois, afin de n'enlever que des copeaux très-courts, et d'éviter le fil du bois; il a réduit par ce moyen le bois à $0^{m},002$ d'épaisseur; il a pris ensuite un rabot plat à fer dentelé, dont l'effet est à peu près celui d'une râpe qui réduit le bois en poussière; il est parvenu par là à n'en laisser que l'épaisseur d'une feuille de papier.

Dans cet état, le bois a été successivement mouillé avec de l'eau pure par petits compartiments, ce qui le disposait à se détacher; alors l'artiste le séparait avec la pointe arrondie d'une lame de couteau.

Le tableau, ainsi dépouillé de tout le bois, a présenté à l'œil tous les symptômes de sa dégradation. Il avait été restauré anciennement; et, pour réappliquer les parties qui menaçaient de tomber, on avait introduit des huiles et des vernis; mais ces ingrédients, passant par les intervalles que laissaient les parties de la peinture réduites en coquilles, s'étaient étendus dans l'impression à la colle sur laquelle reposait la peinture, et avaient rendu la véritable restauration plus difficile, sans produire l'effet avantageux qu'on en avait attendu.

Le même procédé n'a pu servir à séparer les parties de l'impression qui avaient été ainsi durcies par les vernis, et celles où la colle était restée sans mélange : les premières ont dû être humectées pendant quelque temps par petits compartiments; lorsqu'elles étaient assez ramollies, l'artiste les séparait avec sa lame de couteau; les autres ont été plus faci-

lement séparées, en les humectant avec une flanelle, et en les frottant légèrement. Il n'a fallu rien moins que l'adresse et la patience du citoyen Hacquins, pour ne laisser rien d'étranger au travail du peintre ; enfin l'ébauche de Raphaël a été découverte entièrement et laissée intacte.

Pour rendre un peu de souplesse à la peinture trop desséchée, elle a été frottée partout avec de la carde de coton imbibée d'huile, et essuyée avec de la vieille mousseline ; ensuite, de la céruse broyée à l'huile a été substituée à l'impression à la colle, et fixée par le moyen d'une brosse douce.

Après trois mois de dessiccation, une gaze a été collée sur l'impression à l'huile, et sur celle-ci une toile fine.

Lorsque cette toile a été sèche, le tableau a été détaché de dessus la table, et retourné pour en ôter le cartonnage avec de l'eau ; cette opération faite, on a procédé à faire disparaître les inégalités de la surface qui provenaient du recoquillement de ses parties ; pour cela, l'artiste a appliqué successivement, sur les inégalités, de la colle de farine délayée ; puis ayant mis un papier gras sur la partie humectée, il a appuyé un fer échauffé sur les recoquillages, qui se sont aplanis ; mais ce n'est qu'après avoir employé les indices les moins trompeurs pour s'assurer du degré de chaleur convenable, qu'on se permet d'approcher le fer de la peinture.

Nous avons vu qu'on avait fixé la peinture, débarrassée de son impression à la colle et de toute substance étrangère, sur une impression à l'huile, et qu'on avait rendu une forme plane aux parties recoquillées de la surface ; le chef-d'œuvre devait encore être appliqué solidement sur un nouveau fond ; pour cela, il a fallu le cartonner de nouveau, le dégager de la gaze provisoire qui avait été mise sur l'impression, ajouter uue nouvelle couche d'oxyde de plomb et d'huile, y appliquer une gaze, rendue très-souple, et sur celle-ci également enduite de la préparation de plomb, une toile écrue, tissée tout d'une pièce, et imprégnée, à la surface extérieure, d'un mélange résineux qui devait l'assujettir à une toile pareille, fixée sur le châssis. Cette dernière opération a exigé qu'on appliquât exactement, à la toile enduite de substances résineuses, le corps du tableau débarrassé de son cartonnage, et muni d'un fond nouveau, en évitant tout ce qui pouvait lui nuire par une extension trop forte ou inégale, et cependant en obligeant tous les points de sa vaste étendue d'adhérer à la toile dressée sur le châssis. C'est par tous ces procédés que le tableau a été incorporé à une base plus durable que la première même, et prémuni contre les accidents qui en avaient produit la dégradation ;

puis il a été livré à la restauration, qui est l'objet de la seconde partie de ce rapport.

Nous avons été obligés de nous borner à indiquer les opérations successives dont nous avons suivi les détails nombreux; nous n'avons cherché à donner une idée de l'art intéressant par lequel on peut perpétuer indéfiniment les productions du pinceau, que pour motiver la confiance qu'il nous a paru mériter.

SECONDE PARTIE.

Après avoir rendu compte des opérations mécaniques employées avec tant de succès à la première partie de la restauration du tableau de Raphaël, il nous reste à vous entretenir de la seconde : la restauration pittoresque. Cette partie n'est pas moins intéressante que la première ; c'est à elle que nous devons la réparation des ravages du temps et de l'ignorance des hommes, qui, par leur impéritie, avaient encore ajouté à la détérioration de ce chef-d'œuvre.

Cette partie essentielle de la restauration des ouvrages de peinture demande, dans ceux qui en sont chargés, une grande délicatesse d'œil pour savoir accorder les teintes nouvelles avec les anciennes, une connaissance approfondie des procédés employés par les maîtres, et une longue expérience pour prévoir, dans le choix et l'emploi des couleurs, ce que le temps peut apporter de changements dans ces teintes nouvelles, et, par conséquent, prévenir la discordance qui serait le résultat de ces changements.

L'art de la restauration pittoresque exige encore le plus grand scrupule à ne recouvrir seulement que les parties endommagées, et une adresse extraordinaire pour accorder le travail de la restauration avec celui du maître, et, pour ainsi dire, restituer la pâte première dans toute son intégrité, et faire disparaitre à tel point le travail, que l'œil même exercé ne puisse distinguer ce qui est de la main de l'artiste restaurateur d'avec ce qui est de celle du maître.

C'est surtout dans un ouvrage de l'importance de celui dont nous parlons, qu'on a droit d'exiger, pour sa restauration, tous les soins de la prudence et l'habileté des premiers talents. C'est avec une véritable satisfaction que nous vous rendons compte de l'heureux résultat de la prévoyante sagesse de l'administration du Musée central des arts, qui, après avoir dirigé et surveillé la première partie de la restauration, a employé à la seconde (celle que nous appelons pittoresque) le citoyen Roeser, dont

les talents en ce genre lui étaient connus depuis longtemps, et dont les succès multipliés ont motivé la confiance.

Après vous avoir assuré que nous regardons la partie pittoresque de la restauration du tableau de Raphaël, comme aussi pure qu'il était possible de le désirer, la tâche que vous nous avez imposée semblerait remplie ; mais nous avons pensé que quelques détails relatifs à ce chef-d'œuvre ne vous paraîtraient pas déplacés ici et pourraient vous intéresser.

Au premier aspect, toutes les parties de cet admirable ouvrage semblent actuellement être sorties de la main de Raphaël ; cependant, en le considérant attentivement, on pourrait être surpris de voir que la portion de la draperie bleue qui couvre le genou gauche de la Vierge, ne soit point en parfait accord de ton avec les autres parties de la même draperie. Nous sommes portés à croire que quelque glacis qui lui donnait plus de force de ton en aura été enlevé ; cependant nous n'oserions l'affirmer. Quoi qu'il en soit, le tableau nous ayant offert la même discordance avant qu'il eût été soumis à aucune des opérations de la restauration, on ne peut en accuser les artistes qui y ont été employés.

Une remarque d'une plus grande importance, et que nous ne vous présentons qu'avec la plus grande défiance de nous-mêmes, est celle-ci :

La tête du Saint-François offre à l'œil un trait, une qualité de teinte et une pâte qui diffèrent d'une manière sensible de toutes les autres parties de l'ouvrage, à tel point, que nous oserions presque douter que cette tête soit entièrement de la main de Raphaël. Nous avons cru n'y pas retrouver la simplicité grande, et le faire moelleux et vrai qui brillent si éminemment dans l'ensemble et les détails de ce bel ouvrage.

Nous n'osons pas nous permettre de tirer des conséquences absolues de ces remarques ; mais nous avons cru devoir vous les présenter pour prévenir les doutes qui pourraient naître dans l'esprit des observateurs, et qui pourraient leur donner à penser que la restauration aurait en quelque manière altéré l'ouvrage de Raphaël. Toute espèce de doute à ce sujet doit être détruite par l'énoncé des faits suivants. Cette tête était telle que nous la voyons actuellement au moment où nous vîmes, pour la première fois, le tableau lorsqu'il fut arrivé d'Italie. Nous fîmes alors les mêmes remarques dont nous venons de vous faire part.

Nous devons ajouter, comme chose fort singulière et qui semble même devoir détruire tous nos soupçons sur l'originalité de cette tête, que lorsque, par la première opération (*celle de l'enlevage*), l'ébauche et même le trait de Raphaël furent à découvert, nous remarquâmes que le trait de cette même tête, qui était dessinée sur la première impression à la colle,

était véritablement d'un caractère de dessin très-différent de celui des autres parties, également au trait, et conforme, au moins pour la masse, au caractère de la même tête terminée.

Il résulte de ces observations que, malgré la dissemblance entre cette partie de l'ouvrage et les autres qui en forment l'ensemble, on ne saurait, sans témérité, affirmer que cette tête n'est pas de la main de Raphaël.

Il en résulte encore que tout soupçon désavantageux à l'administration du Musée central et aux artistes qu'elle a employés dans cette restauration n'aurait aucun fondement.

Nous terminons notre rapport en nous félicitant d'avoir enfin vu ce chef-d'œuvre de l'immortel Raphaël, rendu à la vie, brillant de tout son éclat, et par des moyens tels, qu'il ne doit plus rester aucune crainte sur le retour des accidents dont les ravages menaçaient de l'enlever pour toujours à l'admiration générale.

L'administration du Musée central des arts, qui par ses lumières a perfectionné l'art de la restauration, ne négligera, sans doute, rien pour conserver l'art réparateur dans toute son intégrité; et, malgré des succès réitérés, elle ne permettra l'application de cet art qu'aux objets tellement dégradés, qu'il y a plus d'avantages à leur faire courir quelques hasards inséparables d'opérations délicates et multipliées, que de les abandonner à la destruction qui les menace.

L'invitation que l'administration du Musée à faite à l'Institut national de suivre les procédés de la restauration du tableau de Raphaël nous est un sûr garant que les hommes éclairés qui la composent, ont senti qu'ils doivent compte de leur vigilance à toute l'Europe éclairée.

PREMIÈRE EXPOSITION

DE PEINTURE ET DE SCULPTURE,

A PARIS, EN 1673.

La plus grande hauteur à laquelle se soit élevé, en France, chacun des trois arts de la forme, a été atteinte dans des siècles différents, et ne l'a jamais été par l'Académie. C'est pendant le moyen âge que notre architecture, c'est au XVI[e] siècle que notre sculpture ont été les plus grandes et les plus originales. Pour la peinture, sa plus belle époque est bien contemporaine de l'Académie, mais ne lui appartient pas. N'est-ce pas le Poussin, avant tous, et ensuite Claude Lorrain, qui sont à la tête de nos peintres? Eustache Lesueur, la troisième personne de cette noble trinité, a bien été de l'Académie, mais peu de temps, et il la représente si peu, qu'il en est comme en dehors. Celui qui en est la plus parfaite représentation, comme il en a été le chef et le maître suprême tout aussi bien que l'idole, c'est, sans conteste, Lebrun, dont le génie pourtant, malgré l'uniformité de son faste et surtout son application trop uniquement officielle, était bien assez vaste pour mériter d'être l'âme d'un grand corps.

D'ailleurs, si l'on ne peut que regretter pour l'histoire de notre Académie les splendeurs de l'Italie et de la Flandre, il n'en est pas moins vrai que nous pouvons, que nous devons être fiers, et vis-à-vis de tous, d'une compagnie qui, en moins de deux cents ans, a offert une suite d'artistes vraiment illustres et pour lesquels la postérité est venue. N'y trouve-t-on pas Philippe de Champaigne, Stella, Bourdon, Mignard, Lebrun, Vandermeulen, François Lemoine, et, dans un autre genre, Watteau, Chardin, Boucher et Greuze? N'est-ce pas une belle réunion de portraitistes que celle où l'on peut compter Rigaud, Largillière, Detroy, Nattier, Tocqué, Latour et Perroneau? A-t-on beaucoup d'hommes qui aient peint les animaux comme Oudry et surtout comme Desportes? La gloire de ses sculpteurs n'est pas moindre : n'y compte-t-on pas les Sarrazin, Anguier, Girardon, Regnaudin, les Marsy, Coysevox, les Coustou, les Lemoine, Bouchardon, Falconet, Caffieri, Houdon? Pendant le même espace de temps, l'Europe tout entière ne suffirait pas à réunir un ensemble capable d'être mis, même de loin, à côté de celui-là.

De plus, comme l'Académie n'a laissé en dehors d'elle aucun des hommes considérables qui se sont produits, son histoire et celle de ses membres est celle même de notre art pendant la même période. Celle de l'un ne se sépare pas de celle de l'autre, et, comme il y a ce bonheur que l'Académie s'est en quelque sorte chargée de l'écrire par ses expositions, et que celles-ci existent pour nous dans leurs livrets, il est par suite évident que la réunion de ceux-ci est une des choses les plus importantes à la connaissance de cette histoire. Comme, en fait, cette réunion est presque impossible, que les premiers livrets sont introuvables, et que, pour ceux même de Louis XV, une vie entière ne réussit pas toujours à en réunir la suite sans lacunes, leur réimpression est devenue tout à fait nécessaire.

Déjà elle avait été commencée dans un recueil trop tôt interrompu : nous voulons parler du *Cabinet de l'Antiquaire et de l'Amateur*. Malheureusement, la publication des livrets y est à peine menée jusqu'à la moitié, et, de plus, n'y a peut-être pas été faite comme elle doit l'être. En effet, cette manière de les fondre tous en une seule série alphabétique, offre bien l'avantage d'être très-commode, parce qu'elle réunit tous les ouvrages d'un même artiste ; mais elle a cet inconvénient beaucoup plus grand de détruire absolument ce que j'appellerai la physionomie successive des livrets, représentation exacte, curieuse et intéressante à conserver, du goût et des idées incessamment mobiles des hommes et des années renouvelées. Cette publication alphabétique a beau être intégrale ; elle n'a pas plus de physionomie et de caractère qu'une table, alors qu'une table suffirait à donner le même résultat et laisserait entière la forme réelle des livrets, où le lecteur conserverait le moyen de suivre et de saisir les modifications de mœurs et de goût qui s'y révèlent si vivement.

De plus, dès qu'on réunit aujourd'hui les livrets, il devient indispensable de les compléter et de les éclaircir. Un grand nombre des œuvres qu'on y rencontre ont été célèbres, elles ont une histoire, et l'on peut même dire de certaines l'endroit où elles se trouvent maintenant ; il est utile de le faire. Ces œuvres mêmes, et beaucoup d'autres, ont été gravées, et cette copie en tient lieu lorsqu'on les a perdues ou lorsqu'on ne les connaît pas ; cette seconde nature d'annotation est donc au moins aussi importante que la première. Ainsi, quand même la publication commencée dans le *Cabinet de l'Amateur* serait achevée, l'impression fac-simile et l'annotation des livrets devraient encore être faites, et nous croyons rendre un service en l'entreprenant.

Pour aujourd'hui, nous commençons par publier le livret de la pre-

mière exposition. Il est à remarquer qu'après deux siècles, l'exposition publique des ouvrages de peinture et de sculpture revint, pour un temps, au lieu où elle était née, c'est-à-dire au Palais-Royal. Il y eut seulement cette différence, que, pour l'exposition de 1851, on s'était mis en grands frais de bâtisse, tandis qu'autrefois l'on n'y faisait pas tant de façon, puisque l'exposition de 1673 se fit tout simplement dans la *cour* du Palais-Royal. Un tableau est bien indiqué comme se trouvant dans la *grande salle* (p. 6), des gravures dans la *petite salle* (p. 6 et 11) ; mais le mot du titre est formel, et les tableaux furent bien réellement exposés en plein air, comme depuis les expositions de la jeunesse, faites sur la place Dauphine. L'on peut même voir dans un plan cavalier du Palais-Royal en 1679, conservé à la Chalcographie du Louvre (n° 2322 du nouveau livret), éclairci par un plan, manuscrit et avec lettre, de la collection topographique du cabinet des estampes, un grand mur sans fenêtres de la cour du palais Brion, qui était merveilleusement propre à recevoir des tableaux, et où les batailles de Lebrun ont dû s'étaler tout à leur aise.

Je dis le palais Brion, car l'Académie n'était pas au Palais-Royal même: « Les Académies de peinture et de sculpture se tiennent l'une et l'autre « dans le palais Brion, qui fait partie du Palais-Royal et qui a sa porte « dans la rue de Richelieu, » dit, en 1691, Abraham de Pradel dans son *Livre commode;* c'était, comme on voit, à peu près l'emplacement actuel du Théâtre-Français. Cette construction avait été faite par Jacques Lemercier en même temps que le Palais-Royal et s'était aussi nommée Palais-Richelieu (Florent le Comte, édition de Bruxelles, I, p. xxv), avant de s'appeler le palais Brion. L'Académie de peinture y fut logée depuis le mois de septembre 1661 jusqu'au 2 février 1692, c'est-à-dire pendant trente et un ans (Piganiol, Descript. de Paris, éd. de 1752, I, 247), et elle en occupait la galerie, construite, à ce que nous apprend une histoire inédite de l'Académie, que je publierai bientôt, pour recevoir la bibliothèque du cardinal.

J'ajouterai que cette exposition de 1673, bien que la seule connue, ne fut peut-être pas la seule faite au palais Brion, et qu'elle peut même ne pas être la première, mais seulement une des deux premières, ce qui porterait à quatre le nombre des expositions sous Louis XIV. Une phrase, jusqu'ici peu remarquée, du contemporain Germain Brice, est formelle sur ce point : « Une des principales constitutions de cette Académie est « que tous les peintres qui la composent sont obligés, le jour de saint « Louis » — cf. Règlement de 1653, art. xxv — « de faire voir au public « de leurs ouvrages. *Ce règlement, qui n'avoit été observé que deux fois*

« *depuis son établissement, fut renouvelé en* 1699 par les ordres de Jules-« Hardouin Mansard, alors nouvellement revêtu de la charge de surin-« tendant des bâtiments. En 1704, dans le mois de septembre, la même « exposition se fit encore et dura plusieurs semaines, au grand conten-« tement de tout le monde, qui y remarqua des morceaux d'une excellente « beauté. » (Éd. de 1706, II, 68-9.) Cette autre exposition est-elle antérieure ou postérieure à celle de 1673? C'est ce qu'il est maintenant impossible de décider. ANATOLE DE MONTAIGLON.

LISTE DES TABLEAVX

ET

PIÈCES DE SCVLPTVRE,

EXPOSEZ DANS LA COVR DV PALAIS ROYAL PAR MESSIEVRS LES PEINTRES ET SCVLPTEVRS DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Quatre grands tableaux faits par Monsieur le Brun, Chancelier et Recteur de l'Academie, le premier representant la défaite de Porus par Alexandre.

Le second est le passage du Granique.

Le troisiéme, la Bataille d'Arbelle.

Et le quatriéme, le Triomphe d'Alexandre (1).

(1) Tout le monde connaît ces fameux tableaux de le Brun, qui ont gagné, plus qu'on n'aurait pu le croire de telles machines, à être vus de plus près. On ne s'attendait pas à une fermeté et même à une certaine fierté d'exécution qu'elles ont réellement. Je ne parlerai que de leurs emplacements successifs. L'inventaire fait par Bailly en 1709, et maintenant bien connu par les renseignements qu'y ont puisés les deux derniers catalogues du Musée du Louvre, les indique dans le cabinet des tableaux à Paris. En 1744, ils étaient depuis déjà longtemps dans la galerie d'Apollon; nous en sommes sûrs par la mention du Mémoire sur les embellissements à faire aux Tuileries. (*Archives de l'art français,* Paris, Dumoulin, 1851, in-8, I, 256-9) La dernière description de Paris faite avant la Révolution, celle de Thiéry, nous apprend qu'ils y étaient encore en 1787. Plus tard, ils durent orner la grande galerie des Tuileries, et c'est à ce moment de leurs pèlerinages que se rapporte cette lettre de Lucien, conservée dans les archives du Musée du Louvre et inédite :

« Paris, le 9 brumaire an IX de la République française une et indivisible.

« *Le ministre de l'intérieur au citoyen Foubert, administrateur du Musée central des arts.*

« Vous voudrez bien, citoyen, m'envoyer la note de cinquante tableaux que vous

Vn tableau fait par M. Champagne (1) Recteur de l'Academie, representant Jesus-Christ avec les deux Pelerins d'Emaüs.

Encore un autre du mesme, où sont les deux portraits de Messieurs Anguier (2) et de Mademoiselle Anguier.

Trois tableaux de M. Loir Recteur de l'Academie. Le premier represente Berenice qui arrache vn papier des mains de Ptolomée, dans lequel estoient les noms des personnes condamnées à mort, parce que le Roy le lisoit en joüant, jugeant que quand il y va de la vie des hommes il faut plus d'attention.

Le second, Pithopolis, femme de Pithes Roy, faisant servir sur table toutes sortes de viandes representées en or massif, pour guerir l'avarice

« choisirez parmi ceux des grands maîtres des différentes écoles. Ils sont destinés « à orner le palais des consuls, et leurs sujets doivent surtout représenter des « actions militaires et des conquêtes. Vous m'en ferez connaître les dimensions, et « vous les tiendrez prêts afin qu'ils puissent être transportés de suite.

« Vous voudrez bien aussi faire terminer le plus promptement possible le place« ment des batailles d'Alexandre dans la grande galerie des consuls.

« Je vous salue,

« L. Bonaparte. »

Si l'intention a été exécutée, et si ces tableaux de le Brun ont orné la galerie des Tuileries, ils n'y seront toujours pas restés longtemps; car, en l'an VII, on trouvait le Passage du Granique, la Tente de Darius, l'Entrée d'Alexandre, dans le livret de la grande galerie, et, dans celui de 1804, la Défaite de Porus y figure à côté de la Tente de Darius et de l'Entrée dans Babylone.

Pendant toute la Restauration et le dernier règne, ils ont occupé les frises du grand salon. Le remaniement qui suivit Février les fit descendre à une place plus honorable dans la travée de la galerie qui touche aux Tuileries; le déplorable état de délabrement dans lequel se trouve cette partie, dont il sera impossible de se servir sans qu'il y soit exécuté d'énormes travaux, a forcé de leur chercher une autre place, et ils sont maintenant dans la grande salle du côté de la colonnade, où ils n'ont pas pu être aussi bien placés qu'ils l'étaient. Mais cette place n'est peut-être pas définitive. Si l'ancienne salle des séances, qui n'est maintenant qu'un grand espace froid, mal décoré et encore plus mal éclairé, était convertie en un grand salon éclairé par le haut, ce serait peut-être là leur place naturelle, à côté du grand salon où sont réunis les chefs-d'œuvre de l'école française moderne. Je n'ai pas besoin d'ajouter que ces grandes compositions ont été gravées par Audran et par Picard, dont les planches se trouvent à la Chalcographie du Louvre, où l'on s'en peut procurer des épreuves (n. 649, 647, 648 et 652 du nouveau livret).

(1) Il s'agit ici de l'oncle, c'est-à-dire du plus célèbre.

(2) Certainement les deux fameux sculpteurs, François et Michel Anguier : le premier, qui était l'aîné, était mort en 1669; le second ne mourut qu'en 1686, et fut seul de l'Académie.

de ce prince qui vouloit que ses sujets ne travaillassent qu'aux mines d'or.

Le troisiéme, Policrite qui envoye vn pain à ses freres, dans lequel estoit vn avis important (1).

De M. Girardon Recteur de l'Academie, vn buste de marbre representant Monsieur le Premier Président (2).

De M. Bernard Professeur (3), vn petit Jesvs de miniature en ovale, et vn petit paysage en quarré.

De M. Beaubrun Tresorier, deux Portraits; l'vn representant Monsieur Bottar Auditeur des Comptes, dans vn ovale; et l'autre Monsieur Renaudot Medecin (4).

De M. de Seve Conseiller de l'Academie, vn tableau representant vn Moyse qui donne à boire au troupeau des filles de Jethro.

De M. Juste le pere, deux tableaux; dans l'vn des deux sont les Portraits de Monsieur et Madame Perceval; et dans l'autre de Monsieur Perceval leur fils.

De M. Boulogne Professeur, deux tableaux; l'vn representant Dedale et Icare; et l'autre Samson à qui Dalila coupe les cheveux pour le livrer aux Philistins.

De M. Buister Conseiller, vne figure de marbre representant Ganimede.

De M. Testelin (5) Secretaire, deux Portraits; l'vn du Roy, et l'autre de la Reine; et vn autre tableau du Temps qui arrache les ailes à l'Amour.

(1) Ces trois tableaux de chevalet existent encore dans les magasins du Louvre, où ils sont de tous points dignes de demeurer, à cause de leur peu de mérite encore plus que de leur état de dégradation. Les inventaires, qui n'en indiquent pas l'auteur, n'en expliquent pas non plus les sujets, ce qui se comprend de reste. Devinez donc tout ce qu'il y a dans ces cubes d'or et dans ce pain. Cela eût fait très-bonne figure parmi les énigmes peintes que les jésuites surtout faisaient faire pour les solennités annuelles de leurs colléges, et dont le musée d'Orléans conserve un si singulier spécimen de la main de Vernansal.

(2) Dans les salles de l'Académie, on en conservait la terre cuite : « Portrait de « M. de Lamoignon, premier président, en buste, de terre cuite. Original du buste « de marbre que l'Académie a fait faire par M. Girardon, dont elle a fait présent à « M. de Lamoignon. » (Guérin, p. 51-2.)

(3) Le père du fameux traitant Samuel Bernard.

(4) Théophraste Renaudot, l'auteur de la *Gazette*, était mort en 1653; il s'agit ici de l'un de ses deux fils, Isaac ou Eusèbe, qui étaient médecins comme lui.

(5) Henri Testelin, le cadet; l'aîné était mort en 1655.

De M. Paillet, trois tableaux ; deux desquels sont jaunes, verds, clairs-obscurs, ou camayeux (c'est comme on nomme cette sorte d'ouvrage); l'vn represente Clelie qui, se sauvant de chez le Roy Porsenna où elle estoit en ostage, passe le Tibre accompagnée de neuf Compagnes ; et le petit ovale coloré la mesme chose.

L'autre camayeux ou clair-obscur represente Hipsicratée, concubine du Roy Mitridate, qui le suit à la guerre (1).

(1) Ces deux sujets de Paillet étaient, comme un certain nombre des tableaux de cette exposition, destinés à Versailles : ceux-ci se trouvaient dans la seconde pièce, c'est-à-dire dans l'antichambre de l'appartement. Nous les indiquerons tous, non pas d'après Piganiol, mais d'après le livre suivant plus ancien et moins connu :

« Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison « royale de Versailles et en celle de Monsieur à Saint-Cloud, par le sieur Combes. « Se vend à Paris, en l'imprimerie de B. C. Nego, demeurant sur le grand esca- « lier, cour Neuve du Palais. — M.DC.LXXXI. — Avec privilége du Roy. » Ce livre a même cette curiosité d'avoir un caractère particulièrement officiel, car il est accompagné des approbations suivantes : « Nous sous-signez peintres du Roy, cer- « tifions avoir leu et examiné un livre intitulé, *Explication historique de ce qu'il y « a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles*, dans lequel nous « n'avons rien trouvé qui ne soit conforme aux peintures.— Fait le 30 octobre 1680. « Signé Coypel et Paillette.

« Nous sous-signez sculpteurs du Roy, certifions avoir leu ce présent livre, au- « quel il n'y a rien qui ne soit conforme aux sujets de sculpture représentez à Ver- « sailles.

« Fait ce deuxième novembre 1680. Signé Regnaudin et Coyzevox. »

Voici maintenant la description des tableaux de Paillet :

« Au-dessus de la porte, en entrant, est Ipsicrate, femme du Roy Mithridat, qui « le suit à la guerre, et qui ne l'abandonna jamais dans toutes ses adversitez et « disgraces, où malgré sa valeur, il fut forcé de subir en quelque manière la for- « tune des Romains ; son amour généreux et reconnoissant la rendoit digne d'estre « la femme d'un aussi grand Roy, comme estoit Mithridat...

« Le cinquiesme ensuite au-dessus des fenestres, proche l'angle, est Clelie, la- « quelle passe le Tibre avec ses compagnes, s'estant échappée des mains du Roy « Porcenna qui la tenoit en ostage. La vertu que cette fille fit voir en cette rencontre, « et la fermeté et le courage de Mutius Scevola, lorsqu'il se brûla le bras en présence « de ce Roy, furent autant de prodiges qui l'obligèrent à lever le siége de devant « Rome. » Gravé par Faubonne dans le Versailles immortalisé, ou les Merveilles parlantes de Versailles, en 9 tomes in-4°, composé en vers libres françois par M. Jean Baptiste de Monicart, premier président des tresoreries de France à la généralité de Metz, avec une traduction en prose latine, par le sieur Romain le Testu de Rouen. In-4°, Paris, 1720. — Bien que ce ne soit qu'un sot ouvrage, il est malheureux, pour l'histoire du palais de Versailles, qu'il n'ait pas été publié, de ce singulier livre, plus des deux premiers volumes. On trouve là des détails qu'on chercherait vainement ailleurs.

De M. Mauperché (1) Conseiller, vn Paysage dans lequel est vne Vierge accompagnée d'Anges.

De M. Renaudin Conseiller, deux Bustes de plastre ; l'un de Democrite, et l'autre d'Heraclite ; et vne petite Vierge en bas-relief bronzé.

De M. Ferdinand Conseiller, trois Portraits ; l'vn de Monsieur Hugot ; l'autre en ovale, de M. le Chevalier d'Harcourt ; et un autre ovale de Monsieur Mouchi.

De M. Champagne Professeur, deux tableaux ; l'vn representant Alexandre, auquel l'Ambassadeur d'Ethiopie vient faire des soumissions ; et l'autre est Ptolomée qui fait voir sa Bibliotheque aux Philosophes avec lesquels il confere (2).

De M. Blanchard, quatre tableaux ; le premier representant la Nativité de Nostre-Seigneur.

Le second, Vespasien qui fait bastir le Colisée.

Le troisième, Coriolan retenu par sa mère et par ses sœurs pour l'empescher d'aller à l'armée (3). Et le quatrième est un portrait de femme en ovale.

(1) Mauperché a trop souvent répété les mêmes sujets, pour dire avec certitude que ce tableau est le même que celui ainsi décrit dans l'inventaire Bailly : « Un « tableau de païsage sur le devant duquel paroît une fuite en Egypte, accompagnée « de trois anges dont il y en a deux qui tiennent des fleurs d'environ 12 pouces, « ayant de hauteur 7 p. 6 p. sur 3 p. 10 p. de largeur dans sa bordure dorée. » « (Fontainebleau, appartement de Monseigneur) »

(2) Il s'agit ici du neveu, c'est-à-dire de Jean-Baptiste. Ces deux tableaux faisaient partie d'une suite de quatre pour le salon de Mercure à Versailles ; ils sont ainsi mentionnés par Combes :

« Les tableaux des côtez du plat-fonds, qui ont du rapport avec Mercure, sont « des sujets de Science et d'Éloquence.

« Celuy qui est au-dessus des fenestres, représente Alexandre le Grand, lors-« qu'il fit apporter plusieurs espèces d'animaux, afin que le philosophe Aristote « parlât de leur nature, et qu'il en fit l'anatomie.

« Le second, c'est Auguste qui reçoit une ambassade d'Indiens, où un philosophe « nommé Calanus, après qu'il luy eût fait sa harangue, se mit sur un bûcher et se « brûla, pour faire parade de sa constance et en même temps honneur à cet empe-« reur. Apparemment ce philosophe, en faisant cette action, cassa un vaze de terre « qui ne pouvoit guère plus servir.

« Le troisième, qui est vis-à-vis des fenêtres, est Ptolomée roy d'Egypte, qui « fait construire une bibliothèque, lequel est accompagné de philosophes et d'autres « sçavans. »

Combes oublie le quatrième, qui est précisément un de ceux de l'exposition de 1673.

(3) Il s'agit ici de Gabriel Blanchard, le neveu de Jacques.

Ces deux sujets étaient à Versailles dans le salon d'Apollon. Combes les dé-

De M. le Fevre (1) Conseiller, dix Portraits; le premier vn saint Pierre dans la grande salle; le second de Monsieur de Seignelay fils de Monsieur Colbert; le troisième de M. le comte du Lude Grand Maistre de l'Artillerie; le quatre de Madame la Duchesse d'Aumont; le cinq de M. le Président de Thorigny (2); le six où est représenté M. de la Grange Religieux de S. Victor; le sept vn petit ovale où est le portrait du sieur Poisson Comedien; le huit le Portrait de M. le Camus; le neuf le Portrait du sieur la Fleur Comedien; et le dixiéme Mademoiselle de Raimond.

De M. le Hongre Professeur, la Figure du Roy sur le cheval de bronze.

De M. des Jardins Professeur, deux bas-reliefs; l'vn representant Apollon qui poursuit Daphné; et l'autre representant une Justice.

De M. Friquet Professeur pour l'Anatomie, vn tableau representant vn Moyse apporté par deux hommes à la fille de Pharaon.

De M. Rousselet Conseiller, quatre Taille-douces; l'vne representant vn Hercule qui tuë l'Hidre; la seconde, le mesme Hercule combatant Acheloüs; la troisiéme l'enlevement de Dejanire par le Centaure Nesse; et le quatriéme, Hercule se jettant dans le bucher qu'il avait allumé sur le Mont Oeta; ces quatre Estampes gravées sur les tableaux du Guide, qui sont dans le Cabinet du Roy (3). Davantage, vne autre Taille-douce d'vn Christ descendu de la croix et porté au sepulcre par ses Disciples; gravé d'aprés le tableau du Titien, qui est au Cabinet du Roy (4). Lesdites Taille-douces sont dans la petite salle.

De M. Rabon (5) Conseiller, vn Portrait representant le Sieur Perier (6).

De M. Bodesson Conseiller, quatre tableaux; l'un representant des

crit ainsi : « Vespasian qui fait édifier le Colizée de Rome; Coriolan qui lève le « siége devant Rome, à la prière de sa mère. » Seulement Combes donne ces tableaux à La Fosse, ce qui ne prouve pas en faveur de l'approbation de Coypel et de Paillet.

(1) C'est Claude Lefebvre de Fontainebleau, et non pas Roland Lefebvre dit de Venise, qui avait été exclu en 1656.

(2) Il n'est pas probable que ce soit celui-là même qui ait fait travailler Lesueur, mais ce ne peut être qu'un membre de sa famille.

(3) Ces quatre planches existent à la Chalcographie du Louvre, n. 125-8 du nouveau catalogue.

(4) *Idem*, n. 243.

(5) Pierre Rabon, du Havre.

(6) Ne peut pas être François Périer, le peintre, mort en 1656. Ce peut être son neveu, Guillaume Périer, ou encore quelque membre de la famille de Pascal.

fleurs dans un vaze de crystal posé sur vne corniche ; vn autre representant vn Perroquet et des fleurs sur vn tapis violet ; vn autre vn panier plein de fleurs posé sur une balustrade (1); et le quatriéme est un autre vaze pareillement plein de fleurs.

De M. le Maire (2), sept tableaux ; l'vn représentant le Portrait du General des Peres Mathurins, et l'autre Monsieur le Curé de saint Iean en Greve. Vn autre où est représenté Monsieur Bachot et sa femme, laquelle presente à son mary vn cœur enflâmé. Le quatriéme est vn Portrait d'Enfant. Le cinquiéme est le Portrait de Madame Daquin (3). Le sixiéme celuy de Monsieur l'Abbé son fils. Et le septiéme celuy de son autre fils, Chanoine de saint Nicolas du Louvre.

De M. Rousseau trois Paysages, et vn autre tableau d'Architecture en Perspective, tous de trois pieds chacun ou environ.

De M. Stella, vn tableau representant le Baptesme de N. Seigneur (4).

De M. Montagne, vn tableau rond representant vn CHRIST qui entre dans vne nasselle avec ses Disciples ; et vn autre où est representé l'enlevement d'Hercule dans le ciel.

(1) Le troisième est son morceau de réception, et était conservé à l'Académie : « *Tableau de 3 pieds 1/2 sur 2 1/2*. Il représente un panier plein de fleurs posé sur une table de pierre ; par M. BAUDESSON le père (Nicolas), né à Troyes, reçu académicien le 13 may 1673. La compagnie lui donna le même jour la qualité de conseiller. Mort le 4 septembre 1680, âgé de 71 ans. » (Guérin, p. 80.) Florent le Comte (III, 129) se trompe en le faisant vivre jusqu'en 1682. On peut voir dans le *Mercure galant*, n° de septembre 1680, 1re partie, p. 65, un petit article sur sa mort, arrivée à Rome. Il est réimprimé dans notre pnblication des notes de Mariette, annexée aux Archives de l'art français.

(2) Non pas celui qui a été le camarade du Poussin, et qu'on connaît surtout comme peintre d'architecture, mais son neveu François le Maire, dont parle Poussin sous le nom du petit Lemaire

(3) Peut-être la femme du médecin.

(4) Cet article n'existe que dans la seconde édition. Je n'ai pas besoin de dire qu'il ne s'agit pas ici de Jacques Stella, mais d'Antoine Boussonnet dit Stella, mort en 1682, à 48 ans. On nous permettra de donner de lui le billet suivant, qui est inédit. Il se trouve sur un petit dessin de la collection du Louvre (n. 9393), représentant la mort de saint Pierre martyr :

« Mon Reverend pere, je vous enuoye ce petit dessin par lequel vous verrez que « le sujet est plus emple de figure que vous ne pences, et si vous este dans la reso- « lution que je le paracheue je ne puis rien rabatre des quatre vingt liures que je « demanday à Monsieur Chevalie. Il sufira de deux Anges pour porter les Trois cou- « ronnes ; il pouront ausit tenir quelque palme, le Tableau en cera mieux ainsi. En « me renuoyant le dessin, vous marquerez s'il vous plaist, si le jours est bien du « costé que je lay fait venir ; vous en jugerez en aplican le dessin a la place où vous

De M. Chasteaux, trois Estampes. La premiere est le Martyre de saint Estienne, gravé sur le tableau d'Hannibal Carache. La seconde, S. Paul enlevé au troisième ciel, gravé sur le tableau de Poussin. Et la troisième une Assomption de la Vierge de Carache. Ces trois tableaux sont dans le cabinet du Roy (1).

De M. Valet six Estampes; la première d'vne grande These (2) representant l'Eglise qui foudroye l'Heresie. La seconde, vne Vierge d'après le Guide (3). La troisiéme le Portrait du Duc de Savoye (4). La quatriéme, celuy de M. l'Abbé de Noüailles (5). La cinquiéme, le Portrait de feu M. d'Aubray Lieutenant civil. Et la sixiéme le Portrait de M. le Lieutenant Particulier (6).

De M. Picard, trois Taille-douces; la premiere representant la Vertu victorieuse des Vices, accompagnée des autres Vertus, et couronnée par les mains de la Gloire, gravée d'aprés le Correge (7). La seconde vn Concert de Musique. Et la troisiéme, vne sainte Cecile, chantant les loüanges de Dieu (8). Ces deux dernieres gravées d'aprés les tableaux du Dominiquain, qui sont dans le Cabinet du Roy.

Vn grand tableau de plat-fond fait par M. Vignon, representant Mars avec sa Planete (9).

« destines le tableau et alors vous regarderez de quel costé vien le jour. J'atendray « vostre reponce pour comencer. Ce pendent je vous prie de me croyre mon tres « Reverend Pere.

« Vostre tres humble et très
« affectioné serviteur
« A. B. Stella. »

Une autre main du temps, celle du Révérend père ou celle de M. Chevalier a ajouté au crayon : 2 juillet 1680.

(1) Existent à la Chalcographie du Louvre, n. 31, 29 et 844.

(2) La première édition disait *teste*.

(3) Tête ovale : « *Fulcite me floribus, stipate me malis quia amore langueo,* » H. 390, L. 307.

(4) *Carolus Emanuel 2 D. G. Sabaudiæ dux, Pedemontium prinseps, Cypri rex, etc.* H. 484, L. 415.

(5) *Ludovicus Antonius de Noailles dominus Allobracensis, Anton. Paillet pinxit ad vivum* 1672. *Guill. Valet ex Academia regia sculp. cum pri. Re.* H. 393, L. 318. Tout jeune et en abbé.

(6) « Messire Antoine Ferrand conseiller destat lieut. part. civil et assesseur criminel, seigneur de Villemilan. » H. 332, L. 292. D'après Antoine Paillet, gravé en 1664.

(7) Existe à la Chalcographie du Louvre, n. 85 du nouveau livret.

(8) Chalcographie du Louvre, n. 100 et n. 94.

(9) Pour Versailles. Voici la description de Combes : « La seconde pièce (de l'ap-

Vn tableau representant des Moutons et quelques Chevres, fait par M. Nicasius (1).

De M. Maniere (2) deux petits figures de Sculpture, l'vne d'vn Homme et l'autre d'vne Femme, tenant chacune vn vaze d'où elles versent de l'eau.

De M. Weugle, vn petit tableau representant vn Moyse à genoux devant le Buisson ardent.

De M. Charmeton, vn Paysage representant Diane qui va à la chasse avec ses filles.

De M. Dupuy (3) vn grand tableau qui représente vn Tapis et un Singe.

De M. Batiste quatre tableaux de Fleurs, desquels trois representent des Vazes antiques pleins de Fleurs, et dans le quatriéme on voit des Singes qui cueillent des Grenades (4).

De M. Laminoy (5) vn tableau de Paysage où est saint François, qui reçoit les stigmates.

De M. Huliot deux tableaux de Fleurs, dans l'vn desquels est vn Iardin où l'on void vne Fontaine et un Buste de femme couvert d'vn rideau, et dans l'autre est representée vne Moissine de raisins.

« partement de la Reine) est l'antichambre de la Reine, où l'on voit dans le tableau « du milieu du plat-fonds, Mars avec le Capricorne et le Scorpion, qui sont les « signes du Zodiaque qui lui appartiennent. Fait par le sieur Vignon. » C'est Claude-François le fils. Son plafond n'existe plus ; il a été remplacé, sous l'Empire, par un plafond de Paul Véronèse.

(1) Cet article ne se trouve que dans la 2e édition.

(2) C'est Laurent Magnier le père.

(3) Pierre Dupuis, de Montfort l'Amaury, peintre de fleurs et de fruits, dont il existe un beau portrait peint par Mignard d'Avignon, et admirablement gravé par Antoine Masson en 1663. Le dessin sur parchemin de Masson existe à notre Musée de dessins. Ce même portrait a été gravé en manière noire par P. François Dupuis, fils de Pierre, et qui sur la planche prend le titre de *Minonta*. Pierre Dupuis, né en 1608, reçut en 1664, est mort en 1682. Il y avait, au XVIIe siècle, encore d'autres peintres de ce nom : François Dupuis en Auvergne ; Louis Dupuis, reçu maître à Paris le 3 mai 1678, et, à la fin du siècle, deux frères, Nicolas et Louis Dupuis, originaires de Pont-à-Mousson, sur lesquels on peut voir dom Pelletier, *Anoblis de Lorraine*, p. 220.

(4) C'est le fameux Baptiste Monnoyer. Dans la liste si complète et si utile, publiée par M. Dussieux dans les *Archives de l'art français*, l'on trouve avant lui un Baptiste le Romain dit Romain, peintre d'histoire, reçu en 1648, alors que le peintre de fleurs est né en 1635 ; il ne serait pas impossible qu'il y eût entre eux quelque lien de parenté. L'inventaire Bailly décrit 61 tableaux du Baptiste qui nous occupe, c'est-à-dire de celui qui a exposé en 1673.

(5) Simon Laminoy de Noyon.

De M. Garnier (1) cinq Portraits, à sçavoir celuy de Monsieur Remy, de Monsieur Figuel, de Monsieur Dantan, de Monsieur Balthazar et de Mademoiselle Ragné, ce dernier fait de Pastel, outre lesquels Portraits sont encore six tableaux de Fruits, Melons et Raisins.

De M. Raon vne figure de Terre de deux pieds de haut representant Apollon.

De M. Corneille quatre tableaux, l'vn representant Sapho chantant et joüant de la Lyre.

Le second representant Aspasie Reine d'Egypte au milieu d'une conversation de sçavans hommes (2).

Le troisiéme representant Orphée et Euridice.

Et le quatriéme est vn petit Paysage, où l'on void vn Moyse qu'on expose sur l'eau.

De M. Vandremeule deux tableaux, l'vn representant la Ville de Lisle et l'autre celle de Dole, où dans tous les deux est le Roy (3).

De M. Bourguignon (4) quatre tableaux, desquels l'vn est son Portrait,

(1) Jean Garnier de Meaux.

(2) Faits pour la troisième pièce de l'appartement de la Reine. Ils sont cités par Combes, qui ne dit pas qu'ils soient de Corneille : « Le troisième qui est au-dessus « de la cheminée est Sapho joüant de la lire et chantant. Le quatrième qui est vis à « vis est Aspasie en conversation avec des philosophes. » On a remarqué l'inadvertance du livret et peut-être celle du peintre, *Aspasie reine d'Égypte*. Ce sujet figure encore au salon de 1699. Le sujet de Sapho est gravé par *Faubonne*, dans le Versailles immortalisé de Monicart, t: II, p. 48-54. Le sujet de l'Aspasie est gravé par Madeleine Hortemels, la femme de C. Cochin, pour le même volume, p. 55-75.

(3) Vandermeulen avait été reçu dans l'année. Ses deux tableaux se trouvent tous deux dans l'inventaire Bailly : « Un tableau représentant la ville de l'Isle, sur le « devant on voit le Roy, monté sur un cheval isabelle assez proche des princes et d'une abbaye. Figures de 13 à 14 pouces, ayant de hauteur 6 p. 9 p. sur 9 p. 3 p. et « demy de large dans la bordure dorée. A Marly. » Piganiol (1re édit., p. 373) l'indique dans la salle où le roi mange. (Une main postérieure a écrit au crayon, sur l'inventaire Bailly, le nom de Meudon.) Il est maintenant á Versailles dans le salon de l'Abondance.

« Un tableau représentant la ville de Dole; le Roy est à cheval et Monsieur le « Prince aussi, ayant un bonnet fouré sur sa teste et enveloppé d'un manteau bleu « proche d'un Cavalier courant et d'un autre qui monte a cheval. Figures de 13 à « 14 pouces, ayant de hauteur 6 p. 10 p. et demy sur 9 p. de large dans sa bordure « dorée. (Marly.) » On a ajouté au crayon : Versailles, Cabinet de la Surintendance. » Piganiol (1re édit., p. 368) indique la Prise de Dôle comme étant dans le vestibule qui fait face à la grande entrée du jardin, mais il le donne à Jean Paul et non à Vandermeulen.

(4) Il n'est pas besoin de faire remarquer qu'il n'a rien de commun avec la famille

un autre grand Portrait d'vne Dame à qui une petite fille presente des fleurs ; et les deux autres sont deux Portraits d'hommes.

De M. Cotelle deux tableaux, l'vn dans vn Paysage ovale où est presenté vn petit Moyse dans vn berceau à la fille de Pharaon, et l'autre vn petit tableau de Miniature representant un Sacrifice.

De M. Houasse vn grand tableau d'vn Platfond representant la Terreur et ses attributs (1).

De M. le Clerc deux Estampes gravées à l'eau forte, l'vne representant le Mosolée ou Catafalque qui a esté fait à la mémoire de feu Monsieur le Chancelier par Messieurs de l'Academie, de laquelle il a esté le Protecteur (2) : et l'autre representant l'Arc Triomphal de la Porte saint Antoine et vne Façade du Chasteau du Louvre, toutes dans la petite salle.

De M. Armant (3) vn Paysage dans lequel est representé vn Moyse sur l'eau.

Six tableaux de Trophées d'Armes faits pour Versailles, par Mademoiselle Madelene Boullogne, avec vn autre de fruits (4).

des peintres de bataille, dont Bourguignon n'était que le surnom ; celui-ci est Pierre Bourguignon de Namur.

(1) La 1re édition s'appelait Ouast et décrivait autrement le sujet, puisqu'elle le disait être : « Saturne chassé du ciel par Jupiter. » C'était le plafond du salon de Mars à Versailles, et Combes, que Piganiol a copié textuellement, le décrit ainsi :

« Dans le second tableau du Plat-fonds est représentée la Terreur accompagnée « de la Fureur et de l'Ire, qui poussent la Crainte et la Pâleur, pour épouvanter les puissances de la Terre. » Houasse avait été reçu dans l'année.

(2) La cérémonie se fit dans l'église des R. P. de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, le 5 mai 1672. Leclerc fut reçu académicien en considération de cet ouvrage, et Guérin, en cataloguant cette planche dans sa description de l'Académie, nous apprend qu'elle fut donnée par l'auteur le 6 août 1672. De la collection de l'Académie, qui a un catalogue spécial (Paris, la veuve Hérissant, 1788, in-8° de 16 p.), elle est arrivée à notre Chalcographie (n. 2878 du nouveau livret in-4°.)

(3) Bien que Charles Armand ait été reçu le 23 juin de cette année même, le paysage qui figure ici n'est pourtant pas son morceau de réception, qui représentait Apollon et Pomone. (Guérin, p. 247.)

(4) Quatre trophées d'armes de mademoiselle de Boulogne sont placées en dessus de portes dans la seconde et la troisième pièce de l'appartement de la Reine. Bailly, qui les marque comme étant dans l'appartement de madame la duchesse de Bourgogne, les décrit ainsi : « Un tableau représentant un trophée d'armes composé « d'un casque, d'un bouclier, d'un sabre enrichy de pierreries, d'une écharpe « blanche et bleue entrelassée et un bout de rideau, ayant de hauteur 3 pieds et « demy sur 4 p. 2 p. de largeur, ceintré par le haut.

« Un tableau représentant un casque sur lequel il y a une plume blanche proche « une cuirasse et des pistolets (mêmes indications).

Et vn autre tableau d'un Paysage, fait par Mademoiselle Geneviéve Boullogne sa sœur.

Le Portrait de Mademoiselle Cheron, peint par elle-mesme (1).

De M. Francisque (2) deux tableaux de Paysage de quatre à cinq pieds chacun ou environ (3).

De M. Aillier, vn tableau representant vne Charité Romaine, et deux Portraits en ovale (4).

« Un tableau représentant des Tambours et autres armes (mêmes indications).

« Un tableau représentant des Timbales, des trompettes et un casque avec une « plume rouge (mêmes indications.) »

Les deux autres tableaux du livret doivent être deux des quatre trophées d'instruments de musique, architecture et mathématiques que Bailly décrit ensuite.

(1) *Petit tableau ovale de 2 pieds* (Guérin, p. 183). Il est maintenant à Versailles. Mademoiselle Élisabeth-Sophie Chéron, fille de Henri Chéron de Meaux, peintre en émail, mort à Lyon en 1677 (Florent Le Comte, III, 120), sœur de Louis Chéron, sur lequel on peut voir d'Argenville (IV, 127), et femme de M. le Hay, ingénieur du roi. M. Jean Fermel'huis, régent de l'académie de médecine et honoraire de celle de peinture, a laissé d'elle un éloge funèbre, Paris, Fournier, 1712, in-8° assez rare On recourra plus facilement à d'Argenville (IV, 238) et à Piganiol, article de Saint-Sulpice (VII, 340-2). On connaît d'elle un certain nombre de portraits gravés; celui de F. Chéreau d'après elle-même, dans lequel elle est indiquée comme peinte à l'âge de 35 ans; ce ne peut être celui de cette exposition, car, lorsqu'elle fut présentée par Lebrun, le 11 juin 1672, elle n'avait que 24 ans, étant née le 3 octobre 1648. Une jolie eau-forte d'elle-même diffère peu de l'estampe de Chéreau; elle se fit encore, mais vieille, 1693, in-8°. Il existe aussi un portrait d'elle gravé par Bricard d'après Santerre. Le père Lelong cite une eau-forte in-4°, représentant les trois domestiques de Me Le Hay, son chat, son perroquet, sa servante, par Anne et Ursule de la Croix, ses nièces. L'Élisabeth de la Croix, dont Cliverius a gravé, à Lyon, en manière noire, un portrait de P. Sevin peint par elle à Paris, doit être une autre de ses nièces. Cela est d'autant plus probable, que Louis Chéron a fait de ce méchant et fécond peintre une médaille qui a été gravée en deux planches par Ertinger.

(2) C'est Francisque Millet, qui fut enterré dans le cimetière de Saint-Nicolas-des-Champs. Brice, II, 37; Piganiol, IV, 56.

(3) C'est ici que se trouve, dans la première édition, l'article: « Vn tableau repre- « sentant des Moutons et quelques Chevres, fait par M. Nicasius, » qu'on a déjà vu plus haut.

(4) C'est Nicolas Hallier, de Paris. Cet article ne se trouve que dans la seconde édition.

Liste des peintres et sculpteurs qui faisaient partie de l'Académie en 1673, et n'avaient aucun ouvrage à l'exposition du Palais-Royal.

(Nous n'ajouterons aucune indication à ces noms, pour lesquels nous renvoyous à la liste des académiciens dressée par M. Dussieux.)

Michel Anguier, sc.
Jacques Pailly, p.
Le Bernin, sc.
Jacques Buirette, sc.
François Chauveau, gr.
Noël Coypel, p.
Daret de Cazeneuve, p.
Antoine-Benoît Dubois, p.
Catherine Duchemin, min.
Dufresne de Postel, p.
Charles Evrard, p.
Bertholet Flemaël, sc.
Henri de Gissey, dessin.
Gerard Gosuin, p. de fl.
Gilles Guérin, sc.
Charles Hérault, p.
Herrard, sc. et gr.
Nicolas Heude, p.
Jacques Houzeau, sc.
Pierre Hutinot, sc.
Pierre Jaillot, sc. en ivoire.
Charles de Lafosse, p.
Philippe Lallemant, p.
Martin Lambert, p.
Pierre Legros, sc.
Mathieu Lemaire, p.
Lespagnandelle, sc.
Pierre Lombart, gr.
Balthasar de Marsy, sc.
Gaspard de Marsy, sc.
Benoît Massou, sc.
Pierre Mazeline, sc.
Jean Michelin, p.
Paul Mignard, p.
Isaac Moillon, p.
Louis de Nameur, p.
Hilaire Pader, p.
Jean Raon, sc.
Renard de Saint-André, p.
Pierre Sarrazin, sc.
Israëel Silvestre, gr.
François Tortebat, p.
J.-B. Tuby, sc.
Pierre van Schuppen, gr.
Étienne Villequin, p.
Baudoin Yvart, p.

LISTE DES MONUMENTS HISTORIQUES

DE LA FRANCE.

Nous avons trouvé dans une liasse de vieux papiers imprimés, qu'on nous dit provenir de notre savant et respectable collaborateur feu M. Lassus, un cahier in-folio, autographié, de 21 pages, intitulé : *Monuments historiques*. Une note, également autographiée, qu'on lit en tête de cette simple nomenclature, nous apprend que ce relevé des monuments historiques de la France a été fait, en 1853, pour l'usage particulier de la Commission des monuments instituée près le ministère d'État. Il nous a semblé utile de publier cette longue liste, qui, sans être tout à fait complète, nous montrera combien la France est riche encore en monuments, malgré tant de pertes irréparables, de tous les âges et de tous les styles. Il n'en faut pas davantage pour nous faire apprécier l'importance des travaux de la Commission des monuments historiques, qui a rendu déjà de si nombreux services à l'archéologie nationale (1).

B.

(1) Cette liste, dont la publication nous paraît, en effet, très-intéressante au point de vue de la statistique monumentale, ne présente plus aujourd'hui le classement officiel des monuments que la Commission des monuments historiques a pris sous sa protection, en les recommandant à la sollicitude éclairée du ministre d'État. Une nouvelle liste a été dressée, un nouveau classement a été fait par les soins de la Commission, et le classement antérieur n'a plus de valeur aujourd'hui, que comme renseignement archéologique. C'est à ce titre seul que nous n'hésitons pas à recueillir dans les archives de la *Revue universelle des Arts* un document précieux, qui offre une nomenclature des principaux monuments et des antiquités de la France. La Commission des monuments historiques a pour président M. Charles Lenormant, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres; pour vice-président M. Caristie, de l'Académie des Beaux-Arts; pour secrétaire, M. de Courmont, inspecteur général adjoint des monuments historiques. Quant à l'inspecteur général, M. Prosper Mérimée, qui, depuis l'origine de la Commission, n'a pas cessé d'en diriger les travaux, on peut dire que c'est à lui surtout que la France est redevable de la conservation des anciens monuments qu'elle possède encore et qui sont, en quelque sorte, les éclatants témoins de son histoire. Espérons qu'une liste générale des monuments classés sera publiée, d'une manière officielle, dans le magnifique ouvrage que la Commission a entrepris, sous les auspices du ministre d'État et qu'elle tire tout entier de ses archives. (*Note du Rédacteur en chef.*)

LISTE DES MONUMENTS HISTORIQUES.

AIN.

* Église de Brou, à Bourg, (1).
* — Saint-André, à Bagé.
Cathédrale de Belley.
Monuments antiques à Belley.
Église de Conzieu.
Église de Nantua.
Temple d'Izernore.
Aqueduc à Vieux.
Église de Saint-Paul de Varax.
Remparts de Lagnière.
Église de Saint-Sorlin.
Tour d'Ambérieux.
Fouilles de Monte.

AISNE.

Porte Saint-Remy, à Laon.
* Église Notre-Dame de Laon.
* Commanderie des Templiers, à Laon.
Château de Coucy.
Église de Mont-Notre-Dame.
* — de Saint-Julien, à Royaucourt
* Collégiale de Saint-Quentin.
Ancienne église Saint-Jacques, à Saint-Quentin.
* Hôtel de ville de Saint-Quentin.
Musée de Saint-Quentin.
Maison de l'Ange (transportée de Caulincourt) à Saint-Quentin.
Fouilles à Castres.
Église de Chézy-Chatel.
Château de Fère en Tardenois.
Église de La Ferté-Milon, vitraux.
Château de La Ferté-Milon.
— de Moy.
* Fouilles, cimetière de Vendhuile.
Camp de Vermand.
Baptistère de Vermand.
Abbaye Saint-Médard de Soissons.
* Clochers de Saint-Jean des Vignes, à Soissons.
* Abbaye Notre-Dame, à Soissons.
Église Saint-Gervais et Saint-Protais, à Soissons.
* Chapelle Saint-Pierre, à Soissons.
Séminaire de Soissons.
Palais d'Albâtre, à Soissons.
Musée de Soissons.
* Église de Saint-Ives, à Braisne.
Tombeaux de l'Église de Cerseuil.
Église de Couvrelles.
— de Vailly.
Château de François Ier, à Villers-Cotterets.
Portail de l'église d'Aubenton.
* Chœur de l'église de Saint-Michel, près d'Hirson.
* Fouilles à Rayon.
* Église d'Essômes.
* — de Marle.
Abbaye de Prémontré.
Maison de la Fontaine, à Château-Thierry.
Fouilles à Rayon.
Grange de l'abbaye de Vauclair.
Église de Mezy.
— de Nouvion-le-Vineux.
Cirque.
Maison du XVIe siècle, à Soissons, rue Saint-Christophe.
Église de Marle.

(1) Les monuments dont les noms sont précédés d'un astérisque ont reçu des subventions sur le crédit de la Commission des monuments historiques.

Château de la Folie, à Braisne.

ALLIER.

Église Notre-Dame, à Moulins.
* Mausolée du duc de Montmorency, à Moulins.
Château de Moulins.
Musée, à Moulins.
Château de Bourbon-l'Archambault.
* Église de Bourbon-l'Archambault.
— de Buxière-la-Grue.
— de Châtel de Neuvre.
— de Coulandon.
— de Franchesse.
— d'Igrande.
Château de Saint-Gérard de Vaux.
* Église de Saint-Menoux.
— de Montet.
* — de Souvigny.
— de Toulon.
— d'Yzeure.
* — d'Ebreuil.
— de Saint-Pourçain.
— de Veauce.
Château de la Palice.
— de Billy.
Église de Chatel-Montagne.
— de Cusset.
— de Saint-Germain-des-Fossés.
Château de Montaigu-le-Blin.
— de Montgilbert, à Ferrières.
Église Saint-Pierre, à Montluçon.
— d'Huriel.
Château de Murat.
Antiquités de Néris.
Église de Néris.
* — de Meillers.
— de Biozat.
— de Chatel-Montagne.
* — d'Huriel.

ALPES (BASSES-).

Église Notre-Dame de Digne.
Château de Gréoulx.
Église de Monestiers.
— d'Oraison.
Chapelle circulaire de Riez.
* Colonnes antiques, à Riez.
Église de Seyne.
— de Valensoles.
* Tour de l'horloge de Barcelonnette.
* Église d'Allos.
— de Jauziers.
— de Saint-Jean des Prés, à Entrevaux.
Ancienne Église cathédrale de Senez.
Église de Manosque.
Rotonde de Simiane.
Pont de Cereste.
* Église de Sisteron.
— de Bayons.
Tour de Sisteron.
Église de Forcalquier.
— de Senez.

ALPES (HAUTES-).

Église de Gap.
* Ruines romaines à la Batie-Montsaléon.
* Église de Lagrand.
Monastère de Saint-André de Rosans.
Chapelle du Château de Tallard.
* Église d'Embrun.
Temple de Chorges.

ARDÈCHE.

* Tombe du maréchal d'Ornans, à Aubenas.
Église de Bourg-Saint-Andéol.
— de Cruas.
— de Viviers.
* Église Saint-Julien, à Tournon.
Ancien château de Tournon.
Église paroissiale d'Annonay.
— Sainte-Claire, à Annonay.

Église de Champagne.
— de Châteaubourg.
— de Quintenas.
L'Argentière.
* Église de Thines.

ARDENNES.

Église de Mézières.
— de Saint-Marcel.
— de Mohon.
— de Renwez.
— de Thin-le-Moutier.
Substructions à Thin-le-Moutier.
Église de Warcq.
* — Saint-Nicolas de Réthel.
— d'Amagne.
— de Givry-sur-Aisne.
— de Montmarin.
— de Carignan.
— de Stonne.
Fouilles à Beaumont en Argonne.
* Église de Mouzon.
Portail de l'Église de Vouziers.
* Abbaye d'Attigny.
Hôtel de ville d'Attigny.
Église de Buzancy.
— de Charbogne.
— de Saint-Morel.
— de Tannay.
* — de Sainte-Vauxbourg.
— de Verpel.
— de Braux.

ARIÉGE.

Église de Foix.
Château de Foix.
— d'Auzat.
— des Cabanes.
Chapelle de Châteauverdun.
Église de Durban.
Château de Lordat.
— de Montségur.
Fortifications, à Rouan.
Église de Saurat.
— de Tarascon.
Château d'Alos.
— d'Amour, à Mossac.
Église de Sainte-Croix.
Château de Lacourt.
Cloître de Saint-Lizier.
* Église de la Roque.
— du Maz-d'Azil.
Château de Mazères.
Église de Mirepoix.
Château de Mirepoix.
Église de Vals.
* — d'Unac.
* Chapelle de Sabart.

AUBE.

Cathédrale de Troyes.
* Eglise Saint-Urbain, à Troyes.
— de la Madeleine, à Troyes.
— Saint-Jean, à Troyes.
— de Saint-Nizier, à Troyes.
Portail de l'église de Saint-André.
* Église de Bérulle.
— paroissiale d'Yvry-le-Châtel.
— de Pont-Sainte-Marie.
— de Saint-Martin-ès-Vignes.
— de Sainte-Maure.
* — de Montiéramey.
— de Moussey.
— de Piney.
— de Villemaur.
— d'Arcis-sur-Aube.
* — Saint-Maclou, à Bar-sur-Aube.
* — de Saint-Pierre, à Bar-sur-Aube.
* — de Rosnay.
— de Soulaines.
— Saint-Étienne, à Bar-sur-Seine.
— de Chaource.

Église de Chappes.
— de Fouchères.
— de Mussy.
* — de Ricey-Bas.
— de Ricey-haute-Rive.
Les verrières de l'Église de Rumilly-lès-Vaudes.
* Église de Saint-Laurent, à Nogent-sur-Seine.
Église de Trainel.
— de Villenoxe.
— Saint-Nicolas-du-Port.

AUDE.

Remparts de Carcassonne.
* Église Saint-Hilaire, à Carcassonne.
* — Saint-Nizaire, à Carcassonne.
Ancienne abbaye de la Grasse.
* Église de Rieux-Merinville.
— de Saint-Vincent de Montréal.
* — Saint-Papoul.
Ancienne cathédrale d'Alet.
Église de Saint-Hilaire, à Limoux.
— Saint-Paul, à Narbonne.
* Musée de Narbonne.
Église de Saint-Just, à Narbonne.
* Cloître de Fontfroide.
Tour de Gruissan.
Ancien archevêché de Narbonne.

AVEYRON.

Cathédrale de Rodez.
* Église Sainte-Foy de Conques.
* Abbaye de Belmont.
Église de l'abbaye d'Aubrac.
Maison à Rodez.
* Église et cloître de l'ancienne abbaye de Villefranche.

BOUCHES-DU-RHONE.

Substructions près l'église de la Major, à Marseille.
Caves de Saint-Sauveur, à Marseille.
Église de l'abbaye de Saint-Victor, à Marseille.
Musée de Marseille.
Porte Joliette, à Marseille.
Butte de Milon, à Marseille.
Tour du Fort Saint-Jean, à Marseille.
Fortifications de Belcodène.
Fontaine de Ceyreste.
Château de Ceyreste.
Abbaye de Saint-Pons, à Géménos.
Pyramide de la Penne.
Église Saint-Sauveur, à Aix.
— de Fos, à Aix.
Tour de Queries, à Aix.
Bains voûtés, à Aix.
Cimetière d'Alleins.
Tombeaux, à Bouc.
* Pont de Saint-Chamas.
Église Saint-Jean.
Autels, à Martigues.
Chapelle, à Martigues.
Aqueduc de Meyrargues.
Château de Meyrargues.
Fragment d'un temple, aux Pennes.
Maison des Templiers, à Rognes.
Église Saint-Laurent, à Salon.
Château de Salon.
Mur de Marius, à Salon.
Murs de Tholonnet, près de Salon.
Colonne militaire, à Salon.
Établissement des Templiers, à Trest.
* Ancienne abbaye de Sylvacanne.
* Théâtre romain, à Arles.
* Amphithéâtre d'Arles.
Les Thermes d'Arles.
Palais de Constantin, à Arles.
Obélisque d'Arles.
Colonnes de Saint-Lucien, à Arles.
* Église Saint-Trophime, à Arles.
Ancienne église Saint-Jean, à Arles.
Église Saint-Honorat, près d'Arles.

Église Saint-Gabriel, près d'Arles.
Tour Saint-Gabriel, près d'Arles.
* Ancienne abbaye de Montmajour, près d'Arles.
Maison curiale, à Barbantane.
Aqueduc à Eygalières.
Bas-reliefs, à Fontvielle
Voûtes Sainte-Catherine, à Lamanon.
Château de Lamanon.
Grottes de Calès, à Lamanon.
Tour des Bancs, à Lamanon.
* Église des Saintes-Maries.
Chapelle de Mollége.
Colonne, à Orgon.
Tombeau au Puy-de-Vernègues.
* Arc-de-Triomphe, à Saint-Remy.
* Mausolée de Saint-Remy.
Château de Tarascon.
* Église de Sainte-Marthe, à Tarascon.
Temple de la Maison-basse, à Vernègues.
Les Baux.

CALVADOS.

Église de Notre-Dame, à Caen.
— de Saint-Étienne, à Caen.
* — de la Sainte-Trinité, à Caen.
Ancienne Église Saint-Étienne, à Caen.
* Église de Saint-Pierre, à Caen.
— de Saint-Jean, à Caen.
— de Saint-Nicolas, à Caen.
Hôtel d'Escoville, à Caen.
Abbaye d'Ardenne, près de Caen.
Église de Ceseny-aux-Vignes.
* — de Bernières.
— de Cheux.
* — de Saint-Contest.
* — de Frêne-Camilly.
* Prieuré de Saint-Gabriel.
Église de Langrune.
* — de Norey.
* — d'Ouistreham.
* Église de Secqueville en Bessin.
— de Thaon.
— de Verson.
Cathédrale de Bayeux.
* Tapisseries de Bayeux.
Église d'Anglesqueville.
* — d'Asnières.
— de Bazenville.
* — de Colleville.
Clocher de l'Église de Villiers.
Église de Colombier-sur-Seulles.
— des Deux-Jumeaux.
* — d'Etreham.
* — de Formigny.
* — de Louvières.
— de Meuvaines.
* — de Ryes.
* — de Tour, près de Bayeux.
— de Trevières.
— de Ver.
— de Vienne.
* — de Vierville.
* Château de Falaise.
Eglise Saint-Gervais, à Falaise.
— Saint-Jacques, à Falaise.
— de Guibray, à Falaise.
— d'Acqueville.
— de Bois-Halbout.
— de Cesny.
— de Cintheaux.
— de Maizières.
— d'Olendon.
— de Quilly.
— de Rouvres.
— de Sacy.
* — de Lizieux.
— de Saint-Pierre-sur-Dives.
* Salle dorée à Lizieux.
Eglise de Vieuxpont en Auge.
— de Pont-l'Evêque.
— de Canapville.
— de Bonneville-la-Louvet.

Eglise de Branville.
* — de Dives.
— de Fiquefleur.
— de Gonstranville.
— de Honfleur.
— de Sainte-Mélaine.
* — Saint-Pierre, à Touquès.
— de Vire.
— de Saint-Sévère.
Maison des Gendarmes, à Caen.
Eglise d'Oisy.
— de Cully, et Château.
— de Mouen.
— d'Andrieu.
* — de Breuil.
* — de Campigny.
* — de Guéron.
* — de Marigny.
* — de Vierville.
* — de Briqueville.
Sainte-Marie aux Anglais, de Vouilly.
Thermes de Bayeux.

CANTAL.

Château d'Anjony.
Eglise de Saint-Cernin.
* — de Montsalvi.
— de Reilhac.
* — Notre-Dame-des-Miracles, à Mauriac.
Château de Crevecœur.
— de Scorailles.
— de Sartige, à Sourniac.
— de Cayssac, à Vebret.
Eglise d'Ydes.
— Notre-Dame, à Murat.
— d'Allanche.
* — de Bredon.
— de Celles.
Château de Chaylades.
— de Pesteils.
Eglise de Malompise.
Château de Pierrefort.
Eglise de Villedieu, Saint-Martin-Valmeroux.

CHARENTE.

Eglise Saint-Pierre, à Angoulême.
* Chapelle de Saint-Gelais, à Angoulême.
* Abbaye de Saint-Amand-de-Boixe.
Abbaye de la Couronne.
Eglise d'Ivrac.
* — Saint-Michel-d'Entraigues.
Château de la Rochefoucauld.
— de Malleyran.
Abbaye de Puy-Péroux.
Eglise de Roullet.
— de Vouthon.
Château de Barbezieux.
— d'Aubeterre.
Cône d'Osna, près de Brossac.
Église de Bassac.
Dolmens, à Saint-Fost.
Fragments romains, à Saint-Sevère.
Château, à Chabannois.
Menhir, à Esse.
Fragments romains, à Saint-Maurice.
Château de Brossie, à Ruffec.
Château de Verteaux.
* Eglise d'Aubeterre.
* — de Charmant.
* — de Jensac.
* — de Montmoreau.
* — de Riou-Martin.
* — de Jesserps.
* — de Châteaunéuf.
* — de Mouthiers.
Crypte de Richemont.
Eglise de Plassac.
* — de Montbron.
— de Torsac.
— Saint-Barthélemy, à Confolens.

CHARENTE-INFÉRIEURE.

Hôtel de ville de La Rochelle.
Palais de justice de La Rochelle.
Ancien Echevinage, à La Rochelle.
Tour de Saint-Barthélemy, à La Rochelle.
Tour de Saint-Sauveur, à La Rochelle.
Tour de la Lanterne, à La Rochelle.
Eglise d'Ars en Ré.
* — d'Esnandes.
— de Lajarne.
Dolmen à Lajarne.
Ancien château de Jonsac.
* Eglise Saint-Pierre, à Aulnay.
— de Bignay.
Croix, à Fénioux.
Eglise de Grandjean.
— de Saint-Savinien.
Château de Taillebourg.
Pyramide d'Ebéon.
* Eglise de Marennes.
Donjon de Broie.
* Eglise d'Echillais.
* — de Moèze.
Antiquités celtiques, à Brou.
Eglise de Surgères.
* — Saint-Eutrope, à Saintes.
Chaussée de Saint-James.
Eglise Saint-Pierre, à Saintes.
* — de Sainte-Marie-des-Dames, à Saintes.
Amphithéâtre de Saintes.
Arc romain, à Saintes.
Eglise de Chermignac.
— de Connécluse.
Château de Crazanne.
* Aqueduc du Douhet.
Eglise d'Ecoyeux.
* — de Saint-Gemmes.
— de Lavallée.
Tour de Sainte-Marie, dans l'île de Ré.
Porte de Pons.
Eglise de Pont-l'Abbé.
— de Sablonceaux.
— de Thézac.
La Pirelonge, près de Saint-Romain de Benet.
Eglise de Restaud.
* — Saint-Denis d'Oleron.
— de Fénioux.

CHER.

Cathédrale de Bourges.
Eglise Saint-Bonnet, à Bourges.
— Saint-Pierre-le-Marché, à Bourges.
— Saint-Pierre-le-Guillard, à Bourges.
Porte de la Préfecture, à Bourges.
Maison des Sœurs Bleues, à Bourges.
* Hôtel de Jacques-Cœur, à Bourges.
Maison de Cujas, à Bourges.
* Musée de Bourges.
Eglise des Aix d'Angillon.
— de Charost.
— de Chassy.
Château de Mehun.
Eglise de Mehun-sur-Yèvre.
Château de Meillant.
Eglise de Morogues.
Château de Nançay.
Eglise de Pleinpied.
— de Vierzon.
Château de Vorly.
* Eglise de Saint-Amand.
* — de la Celle-Bruère.
— de Charenton.
— de Cussey.
* Ruines romaines de Drevant.
Eglise de Dun-le-Roi.
— de Coust.
Croix du Cimetière de Coust.
Eglise de Mornay.

Eglise de Nérondes.
* — de Saint-Pierre-des-Etieux.
Château de Sancerre.
* Eglise de Saint-Satur.
* — de Château-Maillant.
Peintures de la Chapelle de Saint-Sylvain.
Eglise de Condé.

CORRÈZE.

Cathédrale de Tulle.
Tour d'Auriac.
— de Saint-Geniès-O-Merle.
— de Salons.
* Arènes de Tinténiac.
* Eglise d'Uzerches.
Château de Ventadour.
Tour d'Issandon.
* Eglise Saint-Martin, à Brives.
— d'Arnac-Pompadour.
— d'Aubazine.
Château d'Ayen.
Eglise de Beaulieu.
Château de Comborn.
* Eglise de Saint-Cyr-la-Roche.
— de Saint-Robert.
* Chapelle de Ségur.
Château de Turenne.
Eglise et châsse de Saint-Viance.
* — de Vigeois.
* — de Saint-Angel.
Temple de Bugeat.
* Eglise de Meymac.
— d'Ussel.
Tour de César, à Turenne.

CORSE.

Eglise de la Canonica.
— de Saint-Césaire.
— de la Santa-Christina, près Cervioni.
— de Saint-Martino.
Église Saint-Michel, à Murato.
— de Saint-Florent de Nebbio.
— de Saint-Pancrazio.
— Sainte-Catherine, à Sisco.
Tour de Sénèque, près de Luri.
* Fouilles auprès d'Ajaccio.
Statue d'Appriciani.
Ruines d'Aléria.
Saint-Pierre de Morosaglia.
Eglise d'Aregno.
— Saint-Dominique, à Bonifacio.
— de Carbini.
— de l'ancien couvent de Saint-François, de Sainte-Lucie de Tallano.
Château de Turri, à Porto-Vecchio.
Stantare du Rizzanèse.
Stazzona de la Vallée de Taravo.
Château et Stazzona de Cauria.
Stantare de Tallano.
— de Grossa.
— de Belvedere-Campomaro.
— de San-Gavino.
Stazzona, à Grossa.

COTE-D'OR.

Eglise Notre-Dame, à Dijon.
Façade de l'Eglise Saint-Michel, à Dijon.
Cour Ducale, à Dijon.
* Ancienne Chartreuse, et Puits de Moïse, à Dijon.
* Eglise de Saint Seine.
* — de Beaune.
* Colonne romaine, à Cussy.
Eglise de Meursault.
Chapelle de Pagny.
* Eglise de Semur.
* Château de Semur.
* Eglise de Flavigny.
* Fouilles au Mont Auxois.
* Eglise de Montbard.
* — de Saulieu.

Eglise de Rouvray.
* — de Saint-Thibault.
Château de Montbard.
* Fouilles aux sources de la Seine.
* Eglise d'Aignay-le-Duc.
* Fouilles de Laudunum.
* Crypte de Saint-Benigne, à Dijon.
* Fouilles à Châtillon-sur-Seine.
* Palais des ducs de Bourgogne, à Dijon.
Hôpital de Beaume.
Eglise de Rouvres.
Tabernacle de l'Eglise de Foissy.

COTES-DU-NORD.

Tour de Cesson, près de Saint-Brieuc.
Ruines, à Erquy.
Eglise de Lanleff.
— de Montbrun.
Temple de Mars, à Courseul.
* Ancienne cathédrale de Tréguier.
Pierres druidiques et dolmens.
* Eglise Saint-Sauveur de Dinan.
* — Notre-Dame-de Lamballe.
* Enceinte vitrifiée, de Péran.
* Ancien temple, à Lanleff.
* Fouilles, à Quatrevaux.

CREUSE.

Eglise de Moutier d'Ahun.
* — de la Souterraine.
* Vitraux de la Chapelle Saint-Pierre, à Furzac.
* Eglise d'Evaux.
— Saint-Antoine, à Saint-Frion.
Tapisseries de Boussac.
* Eglise Sainte-Valérie, à Chambon.
Monuments de Toul.
Eglise de Bénévent.
* Termes antiques, à Evam.

DORDOGNE.

Eglise Saint-Front, cathédrale de Périgueux.
* — de la Cité, à Périgueux.
Couvent de la Foi, à Périgueux.
* Chapelle épiscopale, à Périgueux.
* Amphithéâtre, à Périgueux.
* Tour de Vésone, à Périgueux.
Tour de Mataguerre, à Périgueux.
Château de Barrière, à Périgueux.
Chapelle d'Andrivaux.
Eglise de Saint-Astier.
Château de Saint-Astier.
* Eglise de Saint-Cyprien.
Château près de Saint-Cyprien.
— de Bourdeille.
* Abbaye de Brantôme.
Eglise de Chancelade.
Château d'Excideuil.
— de Hautefort.
Eglise de Tourtoirac.
— de Beaumont.
Chapelle du château de Biron.
* Cloître de Cadouin.
Chapelle Saint-Front, de Couloury.
Eglise d'Issigeac.
* Chapelles des Lèches.
— de Saint-Genié.
Eglise de Menestérol-Montignac.
Chapelle de Saint-Martin, de Limeuil.
Eglise de Saint-Michel-Montagne.
— de Monpazier.
— de Paunat.
Château de Mareuil.
Eglise de la Roche-Beaucourt.
* — de Riberac.
* — de Cercles.
— de Sourzac.
* — de Sarlat.
— de Saint-Amand, de Coly.
— de Besse.

Église de Terrasson.
* — de Merlande.

DOUBS.

* Vitraux de la cathédrale de Besançon.
Eglise et Cloître Saint-Vincent, à Besançon.
Palais du cardinal Granvelle, à Besançon.
* Porte Noire, à Besançon.
Musée de Besançon.
* Chapelle d'Aigremont, à Roullans.
* Ruines romaines, à Mandeurre.
* Abbaye de Montbenoist.
* Fouilles à Amonçay.
* Prieuré de Morteau.

DROME.

Cathédrale de Valence.
* Pendentif de l'église située près de Saint-Apollinaire, à Valence.
Eglise de Saint-Marcel.
* — de Léoncel.
* — de Saint-Bernard, à Romans.
Taurobolède, à Tain.
* Ancienne cathédrale de Die.
* Porte Saint-Marcel, à Die.
Ruines romaines, à Die.
* Eglise de Saint-Marcel-lès-Sauzet.
* — de Grignan.
Château de Grignan.
* Ancienne cathédrale de Saint-Paul-Trois-Châteaux.
* Eglise de Saint-Restitut, près Saint-Paul.
* — de la garde Adhemar.
* — de Chabrillant.

EURE.

* Eglise de Saint-Taurin, à Evreux.
* Ruines romaines, au Vieil-Evreux.
* Théâtre romain, à Arnières, près Evreux.
* Tour de l'horloge, à Evreux.
Murs d'enceinte romaine, à Evreux.
Eglise de Bourth.
— de Breteuil.
* — de Conches.
— de Condé.
Ruines romaines, à Condé.
Eglise de Neuve-Lyre.
— de Pacy.
* Tour de l'église de Rugles.
Eglise de Vernon.
* Tour des Archives, à Vernon.
* Eglise du Grand-Andelys.
* — du Petit-Andelys.
Château Gaillard, à Andelys.
Eglise de Bezu-le-Long.
— d'Ecouis.
— de Gisors.
* Château de Gisors.
Donjon de Neauphle-Saint-Martin.
Eglise de l'ancienne Abbaye, à Bernay.
Ancienne Abbaye de Beaumont-le-Roger.
* Tour du Bec.
Eglise de Boisney.
Donjon de Brionne.
Eglise de Broglie.
* — de Fontaine-la-Sorel.
Chapelle de l'hospice d'Harcourt.
* Portail de l'église de Serquigny.
* Eglise Notre-Dame, à Louviers.
Abbaye de Bonport.
Château de Gaillon.
Eglise de Lery.
— de Pont-de-l'Arche.
— du Sépulcre, à Pont-Audemer.
— Saint-Germain, à Pont-Audemer.
— Saint-Ouen, à Pont-Audemer.
— d'Aizier.

Eglise d'Annebaut.
— d'Appeville.
— de Bourg-Achard.
— de Bretot.
— de Corneville.
— d'Eturqueraie.
— de Saint-Etienne-Lallier.
— de Flancourt.
— de Foulbec.
— de Fourmetot.
— de la Haie-Aubrée.
— de Hauville.
— de Lieurey.
— de Saint-Maclou.
— du Marais-Vernier.
— de Morainville.
— de Quillebeuf.
— de Saint-Mard.
— de Routot.
— de la Trinité-de-Touberville.
— de Beaumontel.
* — de Tillières.
* Chapelle d'Harcourt.
Obélisque d'Yvry.
Eglise d'Illeville.

EURE-ET-LOIR.

Cathédrale de Chartres.
Porte Guillaume, à Chartres.
Eglise de Saint-Aignan, à Chartres.
— Saint-Pierre, à Chartres.
— Saint-André, Chartres.
Ancienne église de Loëns, à Chartres.
Château d'Auneau.
— d'Illiers.
— de Maintenon.
Chapelle des Maries, à Mignères.
Château de Châteaudun.
— d'Alluye.
— de Bois-Rufin.
Eglise de Bonneval.
Château de Courtalin.
Ruines et mosaïques de Marboué.
Château de Meslay-le-Vidame.
— de Montigny-Ganelon.
* Eglise Saint-Pierre, à Dreux.
* Hôtel de ville de Dreux.
Château de Dreux.
— de la Ferté-Vidame.
Eglise de Saint-Lubin.
— de Nogent-le-Roi.
— de Saint-Hilaire, à Nogent-le-Rotrou.
— de la Bazoche, à Nogent-le-Rotrou.
Hospice de Nogent-le-Rotrou.
Eglise Saint-Laurent, à Nogent-le-Rotrou.
Château de Nogent-le-Rotrou.
Portail de l'Eglise de Frazé.
Château de Villebon.
* Fouilles à Mienne.
* Château d'Anet.
* Verrières de Saint-Lubin-des-Joncherets.

FINISTÈRE.

* Cathédrale de Quimper.
Chapelle épiscopale, à Quimper.
Eglise de Consort.
Substructions à Douarnenez.
Eglise d'Elliaut.
* — de Loctudy.
— de Pen-March.
— de Ploaré.
* — de Plogastel-Saint-Germain.
Monuments celtiques de Plomelin.
Eglise de Plozéoet.
— de Plouhinec.
* — de Pontcroix
Monuments celtiques, à Poullan.
Eglise de Saint-Yvi.
— de Dizinon.

Église Notre-Dame de Folgoet, près de Lesneven.
— de Gouesnon.
* — de Goulven.
— de Kernilis.
— de Lagonna.
— de Lampol-Ploudalmézeau.
Villa de Lesneven.
Eglise de Plouider.
— de Martyre.
— de Pencran.
— de Ploudalmézeau.
— de Ploudiry.
— de Plougastel-d'Aoulas.
— de Plouguerneau.
Aqueduc de Carhaix.
* Cromlechs de Croyon.
Chapelle de Saint-Herbot.
Galerie celtique, à Gouézec.
* Eglise de Pleyben.
* — de Loc-Ronan.
— de Plougé.
— de Bensec-Cap Sizun.
— de Berven.
— de Bodilis.
— de Guíclan.
— de Saint-Jean-du-Doigt.
* — de Lambader.
— de Lampaul.
— de Landivisiau.
— de Lanhouarneau.
Emplacement de l'église de Lanmeur.
Eglise de Lochrist.
— de Plonéourt-Menez.
— de Plouvorn.
— de Plougasnon.
— de Plounevez-Lochrist.
Ancienne cathédrale de Saint-Pol-de-Léon.
* Eglise de Notre-Dame-de-Creisquer, à Saint-Pol-de-Léon.
Eglise de Lizun.
Église de Sainte-Thégonnec.
* — Sainte-Croix, de Quimperlé.
— de Scaer.
Krombeks de Plobanalec.
* Eglise de Meilars.
* Chapelle de Daoulas.
* Fouilles de Caranet.
* Vitraux de l'église de la Roche.
* Statue de Saint-Nicolas de Meylan.
Chapelle de l'Herbot.
Eglise de Lanhouarneau.

GARD.

* Maison Carrée, à Nîmes.
* Amphithéâtre de Nîmes.
* Temple de Diane, à Nîmes.
* Thermes antiques, à Nîmes.
* Porte d'Auguste, à Nîmes.
* Porte de France, à Nîmes.
* Tour Magne, à Nîmes.
Eglise Saint-Paul, à Nîmes.
Remparts d'Aigues-Mortes.
Tour de Constance, à Aigues-Mortes.
* Eglise Saint-Gilles.
Pont du Grand-Gallargues.
Statues trouvées près de Tarascon.
* Pont du Gard.
Eglise de Villeneuve-lez-Avignon.
Tombeau d'Innocent VI, à Villeneuve.
Eglise Saint-Marthe-Tarascon.
* Chapelle Saint-Louis, à Beaucaire.
* Tours de Beaucaire.
Maison à Saint-Gilles.
Bassin de jaugeage, à Nîmes.

HAUTE-GARONNE.

Eglise métropolitaine à Toulouse.
— des Jacobins, à Toulouse.
— du Taur, à Toulouse.
Salle du Consistoire et Cour Henry IV, au Capitole de Toulouse.

Musée et Cloître des Augustins, à Toulouse.
Eglise de Saint-Gaudens.
— de Saint-Aventin.
* — de Saint-Bertrand de Comminges.
* — de Saint-Just, à Valcabrère.
* Ruines romaines, à Martres.
Eglise de Rieux.
* — de Venergue.
* — Saint-Sernin, de Toulouse.
* Fouilles près de Toulouse.
Eglise de Mont-Saunès.

GERS.

Cathédrale d'Auch.
* Ancienne cathédrale de Condom.
Ruines romaines, à Avensac.
* Église de Lombez.
* — de Simorre.
Donjon de Bassouès.
Église de Beaumarchès.
— de Sainte-Foi, à Bassouès.
* — de Marciac.
— de Mouchès.
Fouilles dans la commune de Mouchès.
Mosaïque de Rivière.
* Façade de l'église de Fleurence.
* Fouilles à Auch.

GIRONDE.

Cirque Gallien, à Bordeaux.
Porte du Caillau, à Bordeaux.
Ancienne enceinte de Bordeaux.
Cathédrale Saint-André de Bordeaux.
* Église Sainte-Croix, à Bordeaux.
* — Saint-Seurin, à Bordeaux.
— Sainte-Eulalie, à Bordeaux.
— Saint-Michel en Tour, à Bordeaux.
* — Saint-Bruno, à Bordeaux.
— Saint-Éloi, à Bordeaux.
Eglise Saint-Pierre, à Bordeaux.
* Clocher de Peyberland, à Bordeaux.
Tombeau de Michel Montaigne, chapelle du Collége, à Bordeaux.
Ruines de l'Abbaye, à Bordeaux.
Croix de la place Saint-Projet, à Bordeaux.
Grand Théâtre, à Bordeaux.
Porte de ville, dite Tour Saint-Éloi, à Bordeaux.
Fort du Hâ, à Bordeaux.
Maison rue des Bahutiers, à Bordeaux.
Maisons dans le quartier de l'ancien Palais, à Bordeaux.
Voie antique, dite Chemin de la Vie, à Ambarès.
Église de Saint-André de Cubzac.
Voie antique, à Aigues-Mortes.
Église d'Avensan.
Dolmen, à Barsac.
Église de Beaurech.
Aqueduc, à Bègles.
Tumulus, à Bélin.
Pont sur la Leyre, à Bélin.
Château de Blanquefort.
Église de Blessignac.
— de Bouillac.
Château de Budos.
Église de Cabanac et Villagrins.
Chapelle du duc d'Épernon, à Cadillac.
Château de Cadillac.
Église de Cantenac.
— de Carignan.
— de Castelnau.
Château de Castelnau.
Ancien camp, à Castres.
Église de Cestas.
Maison, à Cezac.
— à Civrac.
Église de Créon.
— de Sainte-Croix-du-Mont.
Château de Sainte-Croix-du-Mont.

Château dit des Quatre fils Aymon, à Cubzac.
— de Cursan.
Église de Cussac.
— de Saint-Genès.
— Saint-Gervais.
Abbaye et Prieuré de Cajeu, à Gradignan.
Aqueduc antique, à Gradignan.
Château d'Ornon, à Gradignan.
Église de Haux.
— de Sainte-Hélène.
Château d'Illata.
Église de Labrède.
Château de Montesquieu, à Labrède.
— de Lamarque.
Église de Landrias.
— de Langoiran.
Château de Langoiran.
Eglise de Saint-Laurent d'Arce.
Château de Léognan.
Eglise de Lignan.
Château de Lignan.
Eglise de Lisle Saint-Georges.
— de Listrac.
— de Saint-Loubès.
Croix dans le cimetière de Saint-Loubès.
* Eglise de Loupiac de Cadillac.
— de Macau.
Chapelle de Magrigne.
Eglise de Margaux.
— de Martillac.
— de Saint-Médard en Jalle.
Château de Veyrines, à Mérignac.
Eglise de Saint-Michel.
— de Mios.
* — de Moulis.
— de Peujard.
Voie antique, à Pessac.
Château de Louvignac, à Preignac.
Enceinte murale de Rions.
Mosaïques, à Salles.
Eglise de la Sauve.
Voie antique, dite Chemin Gallien, à Saint-Selve.
Château de Soussans.
Eglise de Saint-Sulpice.
Croix dans le cimetière de Saint-Sulpice.
Château de Saint-Sulpice.
Chapelle d'Arcachon, à la Teste.
Aqueduc antique, à Villenave.
Château de Virelade.
* Cathédrale de Bazas.
Enceinte de Bazas.
Maison de M. d'Andranet, à Bazas.
— de Pierron, à Bazas.
* Eglise d'Aillas.
Château d'Auros.
— de Birac, à Balizac.
Eglise de Brannens.
Château de Casteta.
Mosaïque de Caméliac.
Eglise d'Escaudes.
Château de Fargnes.
Eglise de Gajac.
— de Goualade.
Château de Grignols.
Débris romains, à Langon.
Double enceinte, à Langon.
Maison à Langon.
Eglise de Saint-Léger.
Le Castel Néoro, à Saint-Léger.
Fortifications de Léogéats.
Château de Castelnau de Mesnet, à Saint-Michel.
Eglise de Noaillan.
* — de Pondaurat.
— de Préchac.
Château de Rochetaillade.
Eglise de Savignac.
— de Saint-Symphorien.
— de Toulenne.
Château de la Trave.

* Eglise d'Uzeste.
Château de Villaudrant.
Chapelle de l'hôpital, à Blaye.
Anciennes fortifications de Blaye.
Eglise de Bayon.
— de Berson.
Château de Breuil.
Enceinte fortifiée, à Bourg.
Eglise de Cars.
— de Caxelles.
— de Cézac.
— de Saint-Christoly.
— de Comps.
— de la Josse.
— de Lansac.
Château dit de Broglie, à Lansac.
Eglise de Saint-Martin-la-Caussade.
— de Saint-Paul.
— de Pleineselve.
Château de Breuil.
Eglise de Jauriac.
— de Lesparre.
Ancien château de Lesparre.
Eglise de Bégadan.
— de Benon.
Mosaïque, à Caméliac.
Fortifications de Castillon.
Eglise de Cissac.
Château de Breuil, à Cissac.
Eglise de Civrac.
* — de Gaillan.
— de Saint-Laurent.
— de Potensac.
— de Queyrac.
— de Soulac.
— de Frelody.
— de Valeyrac.
* — de Vertheuil.
— de Saint-Vivien.
— paroissiale de Libourne.
— souterraine monolithe de Libourne.

Hôtel de ville de Libourne.
Rotonde dite de la Trinité, à Libourne.
Ancien hôpital Saint-André, à Libourne.
Château de Lugaignac.
Fortifications de Libourne.
Eglise de Saint-Aignan.
Croix dans le cimetière de Brannes.
Chapelle de Cadarsac.
Eglise de Castillon.
Château de Castillon.
Phare de Cordouan.
Eglise de Cornemps.
Puits, à Contras.
Château de Curton, à Daigna.
Eglise de Saint-Denis de Piles.
* — paroissiale de Saint-Emilion.
Chapelle de la Trinité, à Saint-Emilion.
Cloître près l'église de Saint-Emilion.
Tombeau, à Cordouan.
Palais du Cardinal, à Saint-Emilion.
Château du Roi, à Saint-Emilion.
Fortifications de Saint-Emilion.
— de Sainte-Foy.
Eglise de Fronsac.
Château de Brande, à Fronsac.
Eglise de Galgon.
Château de Gensac.
Eglise de Saint-Georges.
Château de Saint-Germain du Puch.
Croix Saint-Germain-la-Rivière.
* Eglise de Guitres.
— d'Ison.
— de Lalande.
— de Saint-Laurent-des-Combes.
— de Lugon.
Maison-Neuve de Pardaillan, à Lugon.
Eglise de Lussac.
Château de Lussac.
Eglise de Sainte-Magne.
— de Saint-Médard-de-Guizières.
— de Saint-Michel-la-Rivière.

Église de Mortagne.
Tour de Mortagne.
Château de Malengais, à Saint-Philippe.
Croix du cimetière de Mérijean.
* Eglise de Saint-Pierre-Petit-Palais.
— de Pujols.
— de Puységuin.
— de Saint-Quentin.
Château dit Biscoctau, à Saint-Quentin.
Eglise de Quegnac.
Château de Cluseau, à Rauzan.
— à Rauzan.
— de Durat, à Rauzan.
— de la Rivière.
Dolmen, à Pujols.
Croix dans le cimetière de Saillans.
Eglise de Saint-Romain.
Château de Savignac.
Dolmen à Saint-Sulpice-Faleyral.
Eglise de Fizac.
Château de Vayres.
Triple enceinte de la Réole.
* Eglise de Saint-Pierre-de-la-Réole.
Hospice des Pèlerins à la Réole.
Ancienne école, à la Réole.
Maison dite de la Synagogue, à la Réole.
Maisons diverses, à la Réole.
Château des Quatre-Sœurs, à la Réole.
Eglise d'Arbis.
— d'Aubiac.
Voie antique, à Auriolles.
Eglise de Bagas.
Moulin fortifié, à Bagas.
Débris romains, à Barbes, commune de Morizés.
Eglise de Baigneaux.
Château de Benauge.
Eglise de Blagnac.
Façade de l'Eglise de Blazinion.
Château de Semens, à Saint-Brice.
Eglise de Camiran.
Château fort, à Casseuil.
Enceinte de Castelmoron.
Eglise de Castelviel.
— de Caudron.
— de Cleyrac.
Fortin, à Cleyrac.
Antiquités romaines, souterrains, mosaïques, à Coirac.
Eglise de Dieulivol.
Maison, à Dieulivol.
Eglise de Faleyras.
Enceinte de Saint-Félix-de-Pommiers.
Eglise de Saint-Ferme.
— de Sainte-Gemme.
Médailles, à Saint-Germain-de-Graves.
Eglise de Gironde.
— de Saint-Hilaire.
— de Saint-Hilaire-du-Bois.
Mosaïques, à Hure.
Eglise de Lamothe-Landernon.
— de Saint-Léger.
Château de Lavison.
Eglise de Lugasson.
* — de Saint-Macaire.
Enceinte murale de Saint-Macaire.
Maison dite le Palais, à Saint-Macaire.
Maisons, Grand'-Place et ailleurs, à Saint-Macaire.
Eglise de Martres.
— de Saint-Martin de Sescas.
— de Massugas.
* — de Saint-Michel.
— de Monségur.
Enceinte murale de Monségur.
Eglise de Mourens.
— de Pellegrue.
— du Piau.
Château de Pellegrue.
Eglise du Puch.
— de Rimons.
— de Romagne.
— de Saint-Romain.

Eglise de Roquebrune.
Maison à Roquebrune.
Eglise de Ruch.
Mosaïques, à Ruch.
Eglise de Sallebruneau.
Château de Sallebruneau.
— de Sauveterre.
— de Caze, à Saint-Sulpice.
— de Saint-Sulpice de Guilleragues.
Eglise de Targon.
— de Verdelais.
— de Labibarde.

HÉRAULT.

Cathédrale de Montpellier.
Eglise de Castries.
— de Sainte-Croix, à Celleneuve.
— de Frontignan.
— de Gigean.
— de Saint-Guilhem le-Désert.
— de Lates.
— de Loupian.
— de Magalas.
— de Maguelonne.
— de Saint-Martin-de Londres.
Abbaye de Vignogoul, à Pignan.
Eglise de Saustines.
Abbaye de Vallemagne.
Eglise de Vias.
— de Villeneuve-les-Maguelonnes.
— de Saint-Aphrodise, à Béziers.
— Saint-Jacques, à Béziers.
— Sainte-Madeleine, à Béziers
* — Saint-Nazaire, à Béziers.
— Sainte-Croix, à Béziers.
Fouilles à Béziers.
Eglise Saint-Etienne, à Agde.
— d'Assas.
— de Capestang.
Abbaye de Cassan.
* Eglise d'Espondeilhan.
— de Gabian.
— de Montagnac.
— de Mourcairol.
Fontaine, à Murviel.
* Tour à Saint-Etienne, à Puysalicon.
Eglise Saint-Pierre de Redez.
— de Quarante.
— de Sérignan.
Pont à Saint-Thibéry.
Eglise Saint-Grégoire, à Villemagne.
— Saint-Majan, à Villemoyenne.
— de Villeneuve-lez-Béziers.
* — de Saint-Juleran, à Lodève.
* — Saint-Paul-de-Clermont.
— Notre-Dame-de-Grâce, à Gignac.
Abbaye de Grammont.
Eglise de Minerve.
— de Saint-Pargoire.
— du Ponget.
* — de Saint-Pons.
— de Crusy.
Saint-Guillem du désert.

ILLE-ET-VILAINE.

Château de Fougères.
Eglise de Saint-Aubin-du-Cormier.
Les Celliers de Landeau.
Eglise Saint-Ouen-la-Rouerie.
— de Combourg.
* Ancienne cathédrale de Dôle.
Eglise Saint-Pierre-de-Plesguen.
— des Iffs.
— de Montauban.
— Saint-Sauveur de Redon.
* Chapelle de Sainte-Agathe-de-Langon.
Eglise de Fougeray.
Abside de l'église de Guignen.
Eglise de Vitré.

Tribune du château de Vitré.
Eglise de Bais.
— de Champaux.
Dolmen d'Essé.
* Château de la Trémoille.

INDRE.

Ruines romaines, à Argenton.
* Crypte de Déols.
Colonne creuse d'Estrées, à Saint-Genon.
* Eglise de Levroux.
— de Méobecq.
Château de Bourchet en Brenne.
Voie romaine, à Ruffec.
Tour de la Châtre.
Château de Gaucourt, à Gluis.
Eglise Saint-Martin-d'Ardentes.
Château de Crévant.
* Eglise de Gargilesse
— de Montlevic, près la Châtre.
Dolmen, à Montchevrier.
Eglise de Lamotte-Feuilly.
Dolmen, à Saint-Plantaire.
Eglise de Neuvy-Saint-Sépulcre.
Tour de Sainte-Sévère.
Chapelle de la Tour d'Issoudun.
Eglise de Châtillon-sur-Indre.
Crypte de l'abbaye Notre-Dame, à Issoudun.
Arbre de Jessé, dans la chapelle de l'Hôpital, à Issoudun.
Dolmen, à Ligné.
Eglise de Pelleron.
Vitraux de la Châtre.
Eglise de Nohant-Viez.
Vitraux de l'église d'Issoudun.
Peintures du château de la Barre.
* Ruines de l'abbaye de Fontgombaud.
Eglise de Mézières en Brenne.
Tour Blanche d'Issoudun.

INDRE-ET-LOIRE.

Cathédrale de Tours.
Tours de l'abbaye Saint-Martin, à Tours.
Cloître de l'abbaye Saint-Martin, à Tours.
* Ancienne église Saint-Julien, à Tours.
Eglise Saint-Clément, à Tours.
— Saint-Denis, à Amboise.
Château d'Amboise.
Grenier de César, à Amboise.
Camp romain, à Amboise.
Château de Chenonceaux.
Tour de Cormery.
Aqueduc de Luynes.
Eglise de Pont-de-Ruan.
Lanterne de la Roche-Corbon.
Château de Chinon.
Abbaye de Saint-Mesme, à Chinon.
Eglise d'Azay-le-Rideau.
Tour de Candes.
Chapelle de Champigny.
Eglise de Langeais.
Château de Langeais.
* Pile de Saint-Mars.
Château d'Ussé.
* Eglise de Loches.
* Tour Saint-Antonin, à Loches.
* Château de Loches.
Eglise de Beaulieu.
— Sainte-Catherine de Fierbois.
* — de Montrésor.
* — de Preuilly.
— de Rivière.
Chapelle du Ligel.
Eglise de Candes.
— de Vernon.
* — de Rengny.
Hôtel de ville de Loches.
Château d'Azay-le-Rideau.

ISÈRE.

* Cathédrale de Grenoble.
* Eglise de Saint-Antoine.
* — de Marnans.
* — de Saint-Chef.
— Saint-André-le-Bas, à Vienne.
* — Saint-Maurice, à Vienne.
* — Saint-Pierre, à Vienne.
* Musée, Temples, Ruines romaines, à Vienne.
Hospice de Vienne.
Eglise de Lurieu.
Aiguille de Vienne.
Château de Bayard.
* Crypte de Saint-Laurent de Grenoble.
* Escaliers antiques, à Vienne.

JURA.

* Eglise de Chissey.
* — de Saint-Lupicin.
Mosaïque dite des Chambrettes, à Poligny.
* Eglise de Saint-Anatoile, à Salins.
* — de Beaume-les-Messieurs.

(*La suite à un prochain numéro.*)

APERÇU SUR L'EXPOSITION DES ARTS

A PARIS.

LETTRE A M. MARSUZI DE AGUIRRE (1).

Vous me demandez, monsieur, de vous parler des tableaux exposés au Palais de l'industrie, et vous me témoignez le regret de ne pouvoir venir les juger vous-même; félicitez-vous, bien au contraire : vous échappez à un grand désappointement. Ne croyez pas qu'en vous parlant ainsi, j'emploie la ruse qu'une mère bienveillante met en usage pour consoler son enfant de la privation d'un spectacle désiré; non, ce n'est malheureusement que la vérité pure. Vous en serez convaincu en lisant les différents comptes-rendus déjà publiés. Passez les premières lignes, c'est un éloge obligé de l'artiste ou du tableau, c'est le miel destiné à rendre moins amers les jugements qui vont suivre; le correctif, en effet, ne se fait pas attendre : c'est cela qu'il faut lire pour avoir une idée juste de la valeur artistique des ouvrages exposés; c'est là que vous trouverez des motifs suffisants de vous consoler de ne pas les avoir vus.

Et cependant, monsieur, je me hâte de le dire, nos artistes ont fait preuve cette année de beaucoup de talent; vous trouveriez au salon du dessin quelquefois, de la couleur souvent, de la vérité presque toujours. Comment se fait-il donc qu'avec toutes ces qualités on n'ait obtenu que des résultats négatifs? Pour expliquer cela, permettez-moi de reprendre les choses de plus haut.

Quand on essaye d'analyser le phénomène mystérieux de la génération d'une œuvre d'art, depuis l'idée confuse du sujet, jusqu'à son achèvement complet, on découvre, dans ce travail, trois opérations distinctes :

1° La pensée, la création purement intellectuelle, due, soit à une impression extérieure, soit à l'imagination de l'artiste;

(1) Nous avons constamment fait observer que l'impartialité de la Revue lui fait un devoir de laisser ses collaborateurs parfaitement libres dans leurs appréciations. Cette observation, nous la renouvelons à l'occasion du présent travail, dont, du reste, nous ne pouvons que louer les tendances et la modération.

(*Note de la Direction.*)

2° La forme que l'on donne, en idée, à cette création, l'agencement des différentes parties, le caractère des personnages ;

3° L'exécution matérielle de cette forme, de cette image, qui jusqu'alors n'était vivante que dans l'esprit.

En d'autres termes : la pensée ; le style ; le métier.

Cette division, très-bien faite, que j'emprunte à un critique célèbre, me permettra de vous donner une idée nette du caractère de l'exposition ; partout, la pensée, le style sont absents, mais le métier est d'une supériorité incontestable.

Il y a déjà longtemps qu'on l'a dit, monsieur, l'ignorance des peintres, des sculpteurs, des graveurs est aussi grande que possible. Autant les connaissances de leurs devanciers étaient étendues et variées, autant les artistes de notre époque manquent des connaissances même les plus indispensables à leurs professions. Savoir faire un bonhomme, et copier un arbre, voilà toute l'éducation d'un artiste, rien de plus, rien de moins ; il y a certainement des exceptions, mais elles sont rares. C'est en grande partie à cette ignorance qu'il faut attribuer l'aspect tout matériel du salon. Comment dire ce qu'on ne sait pas ? Comment exprimer des sentiments dont on ne soupçonne pas l'existence ? Chaque pas fait dans les immenses galeries du palais des Champs-Élysées est une preuve éclatante de ce défaut d'instruction.

Une autre raison de l'aspect tout matériel de l'exposition, ce sont les idées mercantiles qui ont fait irruption dans le domaine des beaux-arts. Un tableau, en effet, n'est plus l'expression, la mise au jour d'une pensée longtemps méditée, c'est un travail fait en vue d'un prix déterminé et impatiemment attendu. En d'autres termes, un tableau n'est plus une œuvre d'art, c'est tout simplement une marchandise, et le peintre est le fabricant de cette marchandise. Aussi a-t-il toutes les qualités d'un industriel : il fabrique plus spécialement ce qui a cours, ce qui est demandé ; c'est ainsi que les petits tableaux de genre sont nombreux au salon, et on espère qu'ils se vendront bien. Le fabricant de tableaux, comme tous les fabricants passés et futurs, est entièrement soumis aux caprices de l'acheteur qui, le plus souvent, donne le sujet que le peintre doit exécuter ; or de toutes les manières de faire un mauvais tableau, la plus simple est de suivre une inspiration étrangère. Le *mercantilisme* conduit donc tout droit à la décadence de l'art.

Il ne faudrait pas conclure de ce que je viens de dire, que l'artiste doit travailler pour le plaisir de travailler ; cela est bien loin de ma pensée. Je crois au contraire qu'il n'y a pas d'argent mieux gagné que

celui qu'on se procure par son travail, mais, ici, c'est tout autre chose, chacun le comprendra de reste, et l'exposition est parfaitement placée au palais de l'industrie.

Je ne vous parlerai ni des artistes qui ont exposé ni de leurs œuvres; notre collaborateur, M. de Montaiglon, donnera, dans le prochain numéro de la Revue, un compte-rendu détaillé des tableaux du salon, et vous savez que vous ne perdrez pas pour attendre. Je veux seulement vous raconter ce que l'on pense généralement de l'exposition.

Vous savez déjà que les plus grands maîtres de notre temps se sont abstenus cette année-ci; pourquoi, je ne saurais vous le dire; seul parmi eux M. E. Delacroix a exposé huit tableaux. On m'a dit plusieurs fois que M. Delacroix était le plus grand artiste de notre temps; je ne sais si la postérité ratifiera ce jugement; je serais disposé à en douter; mais je sais que cet artiste éminent a été fort maltraité par la plupart des critiques qui ont parlé de ses huit tableaux; peut-être même a-t-il autant à se plaindre de ceux qui lui ont donné des louanges, que de ceux qui ont trouvé ses tableaux mauvais. En résumé le sentiment général lui est défavorable. M. Delacroix est, dit-on, un des hommes les plus spirituels de notre époque; je suis sûr alors que dans cette circonstance il s'amuse autant des critiques que des éloges, et en vérité ce n'est pas sans raison.

Les maîtres étant absents, les écoliers s'en sont donné à cœur joie : tel sera remarqué cette année-ci, qui aurait passé inaperçu une autre année, et s'il y a peu de grandes peintures, peu de tableaux d'histoire, il y a par contre, une foule de petits tableaux de genre, beaucoup de portraits et beaucoup de paysages.

Ce qu'on entend par tableau de genre a été jusqu'ici assez vague et mal défini, il serait encore plus difficile d'en donner une définition si elle devait être appropriée à tous les tableaux du salon qu'il faut cependant ranger dans cette classe.

C'est un tableau de genre que le public qui regarde a proclamé la perle du salon. Ce sont *les Sœurs de charité*, de madame Browne. Je dis le public qui regarde, parce qu'il faut le distinguer soigneusement du public qui juge. J'ai souvent pensé que les artistes dédaignaient trop ce public-là, et qu'ils ne travaillaient pas assez pour lui. Il n'est pas aussi dépourvu de qualités qu'on le dit généralement. D'abord il a du goût, c'est déjà quelque chose, ensuite il est bon juge de la vérité. Il ne comprend rien, il est vrai, aux partis pris et aux peintures de convention, mais est-ce un mal? Enfin, les sentiments nobles ne le trouvent jamais froid même lorsqu'ils sont mal exprimés. C'est une erreur de croire que le public qui regarde se laisse

prendre aux lithographies enluminées qu'on trouve à toutes les expositions ; il peut en rire un instant si le sujet est plaisant, mais ce qui reste gravé dans sa mémoire aura toujours un titre sérieux à cette distinction.

La grande faveur dont jouit le tableau de madame Browne en est une nouvelle preuve. Rien n'est plus simple que le sujet de ce tableau. Une jeune sœur de charité tient sur ses genoux un enfant malade, une autre sœur prépare un médicament. La tendre compassion, la sollicitude attentive qui brille sur la figure de la sœur, la souffrance qui alanguit les yeux du jeune malade, dont les jours semblent comptés, donnent à l'ensemble un charme inexprimable ; ajoutez à cela une couleur harmonieuse, une lumière parfaitement distribuée, et vous comprendrez pourquoi ce tableau a été remarqué dès le premier jour. Les habiles administrateurs de la loterie l'ont acheté, à un prix élevé, dit-on, mais qu'importe le prix ?

Vous dire que cette toile soit sans défaut ne serait pas dire la vérité, mais je vous assure que l'on a de la peine à se défaire de la première impression si favorable, pour le juger au point de vue du métier.

Les portraits sont nombreux au salon ; quelques-uns sont fort beaux comme peinture, car il y a deux points de vue pour juger un portrait ; au point de vue de la peinture en général, et au point de vue de la ressemblance non-seulement du corps, mais encore de cette flamme céleste qui fait de la figure humaine l'*os sublime*.

Le plus beau de ces portraits est celui de mademoiselle M***, par Hippolyte Flandrin, inscrit au livret sous le n° 1070, et que tous les critiques se sont accordés à désigner sous le nom de la jeune fille à l'œillet rouge, parce qu'elle tient un œillet à la main. A la pureté du dessin, on reconnaît le digne élève de M. Ingres ; mais ce qui distingue surtout ce portrait des autres, c'est qu'il est plein de caractère, c'est qu'il représente au moins autant l'âme que le corps. Je ne connais pas l'original, mais je garantis la ressemblance.

On cite un exemple de la puissance du sentiment en peinture, et on peut voir combien les peintres ont tort de négliger un si puissant motif d'intérêt. Mademoiselle M*** n'est pas jolie dans le sens propre du mot, et cependant son portrait lui a créé une foule d'admirateurs passionnés. Il en sera toujours ainsi quand le peintre ne s'en tiendra pas platement à la ressemblance matérielle, portrait ou paysage, peu importe ; en un mot, quand le peintre sera un artiste.

Les paysages sont très-nombreux au salon : l'Orient et l'Occident, le Nord et le Midi, l'hiver et l'été, la nuit et le jour, tout a été copié plus ou

moins heureusement. C'est là qu'on trouve les couleurs les plus étranges, depuis les arbres violets, jusqu'aux clairs de lune verts, et les animaux les plus fantastiques ayant certain air de ressemblance avec ceux que nous connaissons, mais une ressemblance incertaine et éloignée.

Un autre défaut des paysages, c'est que les eaux ne sont jamais horizontales ; presque toujours elles affectent des surfaces gauches qui choquent l'œil. Enfin, défaut encore plus regrettable, ils sont presque tous traités en esquisses. Les amateurs recherchent, il est vrai, les esquisses des grands maîtres, parce qu'ils y trouvent la première pensée de l'artiste. Quelques-uns les préfèrent au tableau fini ; à tort, selon moi ; car on ne possède alors qu'une chose incomplète, qu'un côté du talent du maître. Mais quel intérêt peut avoir une esquisse de la grande majorité des exposants ? Devra-t-on les croire coupables d'une aussi étrange présomption ? Pour moi, je suis tenté de penser que c'est impuissance d'aller plus loin ; quand un artiste a une esquisse un peu réussie, il n'ose plus y toucher ; il se hâte de profiter du hasard qui lui a été favorable ; mais est-ce là de la peinture ?

Que dire des tableaux de sainteté, sinon que ce ne sont pas des tableaux ? On leur a consacré tout un salon ; c'était offrir, à la plus mince médiocrité, une occasion favorable de se faire remarquer au milieu des pauvres choses qui *décorent* ce salon ; eh bien, je défie le critique le plus bienveillant de dire un mot de louange motivée de ce tas de couleurs. C'est sans doute pour donner une preuve de leur piété que les membres du jury ont reçu de pareils tableaux.

Et ici, monsieur, je ne puis m'empêcher de revenir sur ce que j'ai écrit au commencement de ma lettre : les tableaux de sainteté ne sont si mauvais que parce qu'ils ont une très-mince valeur commerciale. La plupart de ces tableaux sont des commandes du ministère ou des communes, faites à cette classe de parias condamnés pour vivre à copier les chefs-d'œuvre du musée. Si vous avez parcouru les galeries du Louvre pendant la semaine, vous aurez été frappé de la quantité de chevalets qui les obstruent ; les propriétaires de ces chevalets sont les exposants du salon de sainteté. Être admis à l'exposition, c'est en effet un titre de recommandation à une commande quelconque, et il faut qu'une sage administration pourvoie à ce que tout le monde vive.

On a dit souvent que nous n'avions plus de foi, et que ce manque de foi était l'origine de la décadence de la peinture religieuse ; il serait très-facile de prouver que les anciens artistes n'avaient pas plus de foi que nous ; il suffirait de reprendre une à une les biographies des maîtres

les plus célèbres de l'Italie et de l'Espagne, et on trouverait que leur foi n'était pas bien vive, et qu'il est impossible de lui attribuer l'immense supériorité qu'ils ont sur nos artistes modernes. Mais je n'ose aborder ce sujet si bien développé dans vos savantes lettres sur le livre de M. de Laborde ; je me borne donc à constater ce fait : la peinture religieuse exposée au salon est affreuse.

Le jury n'a pas été exempt cette année-ci des nombreuses plaintes qu'il excite chaque année : il est difficile de se faire une idée des cris de douleur des artistes refusés, ou des imprécations qu'ils lancent contre ceux qui les ont refusés. Je pourrais remplir bien des pages si je les enregistrais. J'aime mieux vous raconter une anecdote que je tiens de première main, et qui ne manque pas d'un certain comique. M. Meissonnier a un élève qu'il affectionne et qui justifie cette affection. Cet élève, voulant donner au musée de sa ville natale un tableau de sa main, avait choisi un sujet et s'était mis à l'œuvre. Or, il arriva que le sujet choisi par l'élève plut beaucoup au maître ; il lui plut tant, que, sous prétexte de correction, le maître avait fait plus de la moitié du tableau, et qu'il avait jugé le reste parfait en tous points puisqu'il n'y avait pas touché ; autant dire, en fin de compte, que le tableau s'était transformé en un joli tableau de Meissonnier.

De son côté l'élève avait peint, absolument seul, deux autres toiles, que Meissonnier jugeait indignes de figurer au salon. Mais la jeunesse est confiante : les trois tableaux furent présentés ensemble au jury, puis avint l'ouverture des galeries ; mais ce fut bien en vain que l'on chercha le tableau de Meissonnier : il avait été refusé et les deux tableaux de l'élève s'étalaient magnifiquement sur les murs du palais. Cette déconvenue, très-explicable cependant, a fait le bonheur de tous les artistes dont les tableaux n'ont pu forcer l'entrée du salon. Il n'y a pas un rapin qui ne dise fièrement en contant ses chutes : « Meissonnier a bien été refusé. »

Vous avez sans doute appris la rigueur du jury, d'autres disent la pruderie, à l'endroit du tableau de M. Chapelin, qui avait pour titre *l'Étoile du matin*. Je ne connais pas le tableau de M. Chapelin, mais, à voir ce que le jury a laissé entrer, il faut que *l'Étoile du matin* ait été bien décolletée pour qu'on lui ait fermé les portes. Diderot a dit avec une grande justesse : Ce n'est point une femme nue qui est indécente, c'est une femme troussée. A-t-on jamais remarqué, en effet, la nudité de la Vénus de Médicis et de tant d'autres Vénus ? Mais il paraît que *l'Étoile du matin* était beaucoup plus femme qu'étoile, et si j'en crois un des meilleurs cri-

tiques, qui a vu le tableau, le jury a rendu un grand service à M. Chapelin en lui en refusant l'admission.

Je devrais, pour parler de tout, ne pas oublier les critiques du salon; vous les avez lus assurément, et vous avez fait pour chacun d'eux la part de la nécessité. Comment imprimer la vérité sur le tableau d'un ami? On a dit des poëtes, *genus irritabile vatum;* il faudrait dire bien autre chose des peintres et des sculpteurs : la louange la plus exagérée leur semble atteindre à peine à la moitié de leur mérite. Je profiterai donc de la dernière ligne qui me reste, pour plaindre bien sincèrement ceux de nos confrères qui se trouvent placés entre deux écueils et qui n'évitent Charybde que pour tomber dans Scylla.

Enfin, je ne terminerai pas sans vous apprendre que les tableaux ont été distribués dans les salles avec un goût parfait : c'est notre excellent collaborateur M. de Chennevières qui a été chargé de ce soin; et chose presque incroyable! il est parvenu à contenter les artistes eux-mêmes, c'est-à-dire les gens les plus difficiles à satisfaire. Les jours ont été bien et équitablement distribués; et des oppositions de genre et de couleurs ont été ménagées dans les salles, de manière à reposer l'esprit et à faire valoir les œuvres exposées. Les artistes devront de grands remercîments à M. de Chennevières.

FAUCHEUX.

QUELQUES MOTS

SUR LES DESSINS D'ARCHITECTURE

EXPOSÉS AU SALON DE 1859.

Dans la multitude des œuvres exposées cette année au jugement du public, celles que j'entreprends de décrire occupent une place bien petite et bien humble.

L'Architecture n'a pas eu comme la peinture, comme l'aquarelle, comme le pastel, l'honneur d'un salon, ni même celui d'un vestibule; c'est dans un simple corridor qu'il la faut aller chercher. Dans un réduit si modeste, s'il lui vient quelques visiteurs, c'est que l'un s'est égaré en cherchant la porte de sortie, ou qu'un autre, coudoyé depuis deux heures, désire un moment de repos; mais le premier s'enfuit au plus vite; quant au second, il tourne le dos à ce qu'il appelle dédaigneusement *les plans* et se met au balcon à contempler les pelouses émaillées de fleurs, les jets d'eau, les statues qui ornent tout le centre du palais.

De qui vient ce mépris? Est-ce de l'Administration; est-ce du public? Il ne peut venir que du public qui sait parfaitement chercher les choses qui lui plaisent en quelque endroit qu'elles soient placées. Qu'est-ce donc qui manque aux ouvrages de nos architectes? Est-ce le dessin? Assurément non; je pense que personne ne s'aviserait de leur faire un reproche pareil. Est-ce l'habileté de la composition? Quelquefois : mais les peintres ont les mêmes défauts, et souvent portés à un bien plus haut degré, et cependant on aime à examiner leurs œuvres, on se plaît à rechercher ces défauts mêmes. Est-ce la vérité des couleurs? Pas davantage. Qu'est-ce donc enfin? C'est l'intérêt. On se plaît, en regardant une peinture, à y reconnaître tel ou tel fait de l'histoire, à juger si les attitudes des personnages conviennent bien à ces sujets; si le peintre a bien su leur donner de la dignité, du caractère. On regarde les paysages, parce qu'il y a toujours quelque chose qui les anime : des cavaliers qui s'arrêtent près d'une auberge, des troupeaux qui viennent s'abreuver au bord d'un ruisseau, le soleil qui éclaire de ses derniers rayons un groupe de paysans, revenant à la chaumière. Que sais-je? un rien : pourvu qu'il

parle à l'imagination. On regarde même les portraits : si ce sont des personnages célèbres, chacun désire les connaître : s'ils sont inconnus, au contraire, on y cherche une ressemblance ou un sentiment. Mais à quoi bon regarder des maisons, des églises? N'est-ce pas toujours la même chose? Chacun passe devant sans être touché le moins du monde, et l'Administration, à qui cette insouciance n'a pas échappé, a donné aux œuvres délaissées la pire de toutes les places : un corridor.

L'absence d'intérêt dans les compositions architecturales, n'est pas la seule chose qui détourne le public : il a remarqué, avec les élévations des édifices projetés, des plans, des coupes; or, qu'est-ce qu'une plan, qu'est-ce qu'une coupe? Beaucoup n'en saisissent pas le sens. C'est de la géométrie, dit-on, en se rappelant avec horreur l'aridité des études de la jeunesse. Ainsi, pas d'intérêt, et avec cela de la géométrie, tout est dit.

Les étrangers, les voyageurs qui ne voudraient pas passer dans la plus petite ville sans en avoir examiné tous les monuments les plus vieux, n'éprouvent plus aucun plaisir à contempler les reproductions de ces monuments : c'est que beaucoup les ont vus par la seule raison qu'on les leur avait vantés, et sans chercher la cause qui les rend admirables. En un mot, on ne peut juger une œuvre d'architecture sans étude, tandis que pour une peinture, il n'en est pas absolument de même.

Si la peinture peut se vanter d'avoir produit cette année au moins deux tableaux remarquables, l'architecture n'est pas restée en arrière. Tout le monde a admiré les charmants dessins de M. Denuelle, et en premier lieu ceux qu'il intitule *décorations peintes, composées et exécutées dans divers édifices*. Quel élégant plafond pour l'hôtel de M. Pereyre ! Ce ne sont que fleurs, que dorures mélangées avec un goût exquis. Aux quatre angles, des médaillons qui reposent l'œil agréablement; au centre, trois Amours les ailes déployées, soutenant avec une grâce infinie un énorme bouquet de fleurs. Remarquez que c'est le plafond d'un *petit salon*. Les décorations de la chambre de S. M. l'Empereur à l'hôtel de ville de Lyon, et du petit salon de S. M. l'Impératrice dans le même hôtel, sont d'une composition un peu moins heureuse : dans la chambre à coucher, notamment, deux cariatides qui soutiennent un arc en anse de panier au-dessus de l'alcove, ne sont pas d'un très-bon effet. Il n'en est pas de même d'un *fragment de la décoration d'un salon de M. Schneider*. Dans ce petit morceau, qui n'est qu'un détail d'un grand ouvrage, l'imagination et le caprice de l'artiste ont pu prendre tout leur essor, et nous donner une composition d'une grâce et d'une fraîcheur remarquables.

A la partie supérieure, un Amour sortant d'une magnifique couronne de fleurs semble menacer de l'une de ses flèches; plus bas, sont deux figures, dont l'une, fièrement posée, tient à la main une cage où sont renfermées deux tourterelles ; l'autre, dans une attitude plus modeste, cache des roses nouvellement écloses dans les replis de sa robe. Toutes deux s'appuient sur un buste dont la tête aux traits fins et spirituels supporte un vase précieux d'où s'échappent mille guirlandes de fleurs. Plus bas encore, un vase bleu renferme également des roses.

M. Denuelle n'est pas le seul qui ait exposé des dessins d'ornement; on peut encore citer dans ce genre les délicates compositions de M. Reiber, exécutées avec une habileté de main vraiment remarquable.

Les reproductions de monuments anciens, ou les études servant à l'histoire de l'architecture, sont en très-grand nombre : beaucoup sont des gravures souvent assez belles. On remarque dans ce genre une gravure de M. Huguenet, représentant *la porte Saint-Dominique de la cathédrale d'Alby*. Les détails les plus délicats de la sculpture y sont copiés avec une extrême fidélité, sans nuire cependant à l'effet de l'ensemble. Cette planche doit figurer dans la revue de M. C. Daly. Le même artiste a aussi exposé l'élévation et un détail de l'hôtel de M. L. Fould, construit par M. H. Labrouste. On reconnaît dans ces deux planches, également faites pour la revue de M. C. Daly, la même vigueur de tons que dans la porte Saint-Dominique. On remarque aussi plusieurs gravures de M. Gaucherel, une surtout, représentant en perspective le château de Chenonceaux. Cette planche est une des plus remarquables de l'excellent traité d'architecture, publié tout récemment par M. L. Reynaud. L'auteur a voulu montrer ce beau monument dans toute l'originalité de son plan primitif. C'est dans ce but qu'il l'a dégagé de toutes les constructions qui s'y trouvèrent successivement ajoutées par Diane de Poitiers et Catherine de Médicis. Cet exemple si heureusement choisi des monuments de la Renaissance, est exécuté avec beaucoup d'art. Deux tourelles formant l'aile droite du château sont sur le premier plan : la façade principale avec son pont-levis se trouve au contraire dans l'ombre. Cette distribution de la lumière fait parfaitement saisir la forme des différentes parties de l'édifice. M. Gaucherel a encore gravé une *vue de l'église de Verneuil*. L'église avec sa vieille toiture, les maisonnettes et les jardins qui l'environnent, tout est fait avec une franchise et une simplicité remarquable. Enfin, parmi les nombreux dessins produits par M. Aymard Verdier, cinq représentent une élévation latérale, une coupe en long, et des détails d'une petite église romane : l'allure de ces dessins est très-franche. Les

mêmes qualités se retrouvent dans quatre autres dessins du même auteur, représentant l'église de Saint-Martin-au-Bois. Cependant, l'élévation principale n'a pas l'harmonie de couleur et la finesse d'exécution qui plaisent dans l'église de Semur.

M. Hittorff a exposé un assez grand nombre de plans et élévations restitués de temples antiques : il a même joint à l'un d'eux (temple grec du temps de Périclès, dédié aux Muses) un modèle fait à une échelle assez grande et découpé avec une grande habileté. Les dessins et le modèle appartiennent à S. A. I. monseigneur le prince Napoléon.

Voilà pour l'archéologie. Mais on trouve encore, en petit nombre il est vrai, des projets de restauration, et en nombre plus petit encore des projets d'édifices à construire.

Parmi les architectes qui ont produit des ouvrages dans le premier de ces deux genres, les uns se sont contentés de modifications très-simples qui ne méritent pas le nom de restauration; d'autres, moins sages, veulent une reconstruction presque complète pour des édifices qui ne sont pas de premier ordre. Pourquoi s'engager inutilement dans des dépenses ruineuses?

Cependant l'attention est attirée sur un projet de restauration de l'église Saint-Eustache à Paris, par M. Baltard. Le portail proposé par cet habile architecte se rapproche, pour sa partie inférieure, de celui de Mansard : la partie supérieure, d'ordre différent, est moderne, ou, pour mieux dire, n'est d'aucune époque, non plus que les deux tours. On se demande pourquoi restaurer une église pareille dans un style moderne. On répondra que l'on trouve à la fois dans Saint-Eustache l'architecture sarrasine, l'architecture gothique et celle de la renaissance; ne vaudrait-il pas mieux composer un fronton dans celui de ces genres qui domine?

Un projet remarquable à plusieurs titres est la restauration proposée de la cathédrale de Beauvais, par M. Aymar Verdier. Le clocher en pyramide, percé de mille ouvertures comme pour laisser plus de liberté au son des cloches, est flanqué de contre-forts terminés par des clochetons élégants. Les minces découpures des balustrades, des fenêtres et des rosaces sont parfaitement en harmonie avec le reste de l'édifice.

Viennent enfin les projets de constructions nouvelles; la reconstruction des théâtres qui vont être démolis à Paris par suite de l'ouverture de deux boulevards aboutissant au boulevard du Temple. L'architecture de ces édifices est sévère et rappelle un peu celle de la caserne voisine.

Quatre théâtres sont réunis dans un même clos et séparés par un intervalle de quelques mètres pour les isoler complétement. Cette dispo-

sition est d'un mauvais effet : d'ailleurs les abords de ces théâtres ne sont pas assez vastes.

Projets d'arrangement de la Cité à Paris, etc...

Je ne terminerai pas cette courte énumération sans parler de deux petits dessins de M. Verdier, intitulés *Chapelle du château de Touvent près de Châteauroux*. Ces dessins sont caractérisés par une pureté de tons et une simplicité remarquables. L'ouvrage en lui-même est assez élégant. C'est une petite chapelle, surmontée d'un léger beffroi dont le style est celui de l'architecture sarrasine. La façade principale est décorée d'un porche en plein cintre et d'une large rosace. Quatre petites clochetons ornent les angles. L'abside a reçu extérieurement plus d'ornements que la nef. Les ouvertures y sont disposées d'une manière différente. Les contre-forts sont décorés de pilastres élégants. En résumé, la construction est gracieuse malgré sa simplicité.

L'intérieur de cette même chapelle a été dessiné par M. Denuelle. Les murs sont décorés de peintures dont l'effet est assez satisfaisant. Pour ce qui est de la couverture, une série d'arcs surmontés de pignons percés au centre d'une ouverture circulaire forment les fermes d'une charpente dont les chevrons restent apparents. Le dessin est bien exécuté.

ERNEST FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Catalogue de diverses pièces d'argenterie. — Expositions. — Restaurations. — Enlèvement, à Monza, de la couronne de fer. — Acquisition du musée Campana. — Prix de tableaux anciens achetés par la république de Raguse. — Les frères de Goncourt. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES, ETC.

*** Jean de Luxembourg donne de nombreuses pièces d'argenterie en garantie de diverses rentes viagères, consenties en faveur de plusieurs bourgeois de Valenciennes (1).

Sacent tout chil qui cest escript veront, ou oront, que par devant les jurez de cattel de la ville de Valenchiennes, chi dessoubs nommez, se comparut personnelement hault et noble mons. Ghui de Neelle, signeur d'Offémont, chevalier, et là endroit, dist et remontra que, comme mons. Aubert, signeur de Canny et de Varesne (près Noyon) (2), heuwist un jour passer, sous la vertu de auctoritté et pooir à lui baillié et donné par très-puissant signeur, mons. Jehan de Luxembourg, comte de Liney et de Ghuise, apparant par ses lettres scelleez de son seel, de datte l'an mil IIIIe et XXXIII, le XXIIe jour dou mois de march, vendu et transporté, pour les affaires doudit signeur d'Offémont, pluiseurs parties de joyaux d'or et vaissielle d'argent à certaines personnes de la ditte ville de Valenchiennes, pour sceurté de plusieurs parties de rentes et pentions viagères par ledit signeur de Canny à eulx vendues : est assavoir, à Pierre Le Poivre, pour XXX salus d'or de rente, par an, VI plas d'argent, pes. XVI mars, IIII onches ou environ ; XII escuyelles d'argent armoyés des armes doudit mons. le comte, pes. XX mars, VI onches ou environ, et VI tasses d'argent martelecz ou font, doreez au bors, pes. IX mars, II estrelins demy ou environ.

Item, à mess. Thiery Desprez, chevalier, pour XXVIII salus d'or, par an, une cayne d'or, *esmaillié de blancq*, *vremeil et bleu*, pes. VI mars, II onches, V estrelins, ou environ.

Item, à Jehan de Sommaing, escuyer, pour XII salus de rente, XII tasses

(1) Ce document peut nous donner une juste idée de la valeur, alors attribuée à la spendide argenterie des grands seigneurs, puisque la richesse des pièces données en gage varie suivant l'importance de la rente.

(2) En 1429, il s'intitule messires Aubusi, sires de Canny et de Varesnes.

d'argent doreez au piet et au bort, et *à margherittes*, pes. XXIII mars demy, ou environ.

Item, à Colart Creste, pour dix salus d'or par an, ung pot d'argent d'aumosne, pes. XVI mars ou environ, et ung ghobelet d'argent doret, pes. V mars, II onches, ou environ.

Item, à Wattier Rasoir, pour VII salus d'or par an, une aighière d'argent, armoyé des armes doudit comte et ossy des armes de madame Sespeuze, V ghobelés d'argent poinchonnez, dont l'un est à piet, et une petite tasse d'argent armoyé des armes de damoisielle Jehanne de Luxembourg, pes. ycelles parties ensamble XIIII mars, une onche ou environ.

Item, à Jaquemart Leurent, espessier, pour V salus par an, XII tasses d'argent, doreez, armoyés des armes de laditte damoisielle, pes. ensamble XX mars, ou environ.

Item, à Jehan Jappin, pour X salus par an, VI plas armoyés des armes doudit comte, pes. XV mars environ, et III tasses d'argent, martelées ou font, pes. VI mars, ou environ.

Item, à Jaquemart Sommon, pour X salus par an, VI plas d'argent, armoyés des armes de ladite damoisielle; une aighière d'argent, dont le couvercle est destakié, et une tasse d'argent, armoyé pareillement que dit est, pes. touttes ces parties ensamble XXI mars, ou environ.

Item, à Eduart de Raismes, pour XXX salus d'or par an, XII plas d'argent, armoyés des armes doudit comte, yceulx pes. XLVIII mars, ou environ, et deux flacons d'argent, pes. ensamble XXIII mars demy, II onches, ou environ.

Item, à Jehan Desclaibbes, pour XXX salus par an, deux dousaines d'escuyelles d'argent, armoyés des armes doudit comte, et une dousaine d'escuyelles d'argent, armoyés des armes de ladite damoisielle, ces deux parties pes. ensamble LXXII mars, ou environ.

Item, à maître Jaques Vrediel, pour XVI salus par an, II bachins d'argent à laver, XII trenchoirs d'argent, II tasses d'argent, doreez, de la viele fachon, pes. XXXIII mars, III onches demie, ou environ.

Item, à Jehan, dit Despiers, de Marquettes, pour XII salus par an, II bachins d'argent, armoyés des armes doudit comte, III candelers d'argent, II *buzettes d'argent* et II petittes tasses d'argent, armoyés des armes de laditte damoisielle, pes. ces parties ensamble XXV mars demy, ou environ.

Item, à Jaques Le Cambgeur, dit Lamelin, et ses compaignons, *manbours* (tuteurs) de Nicollas et Alardin don Gardin, pour VIII salus et demy par an, deux bachins d'argent, armoyés des armes de laditte damoisielle, une aighière d'argent, *tortinée* et IIII ghobelés d'argent, *tortinez*, dont l'un

est à piet, pes. ces parties ensamble XVII mars, II onches, ou environ.

Item, à Colart Doudimont et ses compaignons, *manbours* de Hanin Prévost, fil Martin, pour XI salus par an, ung dragoir d'argent, armoyet des armes de laditte damoisielle, une aighière d'argent, *tortinée*, pes. ces II parties VIII mars demy, ou environ, et une cayne d'or pes. ycelle ditte cayne d'or, ensi qu'elle est, I marcq et demy et IX estrelins, ou environ.

Item, à Jehan Nonne, pour I salus par an, une aighière et une couppe d'or, *esmaillié de flevrs de lit et de chisnes*, asquelles a XIX perles, pes. ces II parties ensamble, IX mars IIII estrelins, ou environ, et II *keuwes de ung poittreil d'or, a* II *boutons pendant au boult*, et leur (là où) a XXVI perles, pes. ycelles deux *keuwes*, ensi que elles sont, ung marcq, VII onches et III estrelins, ou environ, et II ghobelés d'argent, *tortinez*, pes. ensamble ung marcq, une onche, ou environ.

Et à Jehan Moriel, peletier, pour XII salus par an, une couppe d'or, pes. II mars, V onches demie, *ycelle esmaillié ou font de* III *margherittes et une estoille*.

Et si dist et remontra de requief ledit signeur d'Offémont que, présentement, yl avoit commission et mandement espécial d'icelui mons. le comte de Liney, de touttes lesdittes parties des rentes, ou partie, racatter et payer, comme yl appartient, et des mains desdits pentionnaires reprendre lesdits joyaux d'or et vaissielle d'argent, et à eulx faisant quittanche et descharge souffissans, ainsci que plus applain yl apparoit par les lettres d'icelle commission, seelleez dou seel doudit mons. le comte, et signeez de sa main, de datte le VIe jour dou mois de juing, l'an mil IIII^c et XXXIX. (Le seigneur d'Offémont nomme ici tous les rentiers, déjà cités, qui lui ont rendu les joyaux et la vaisselle d'argent.) Telles et ossi souffissans et d'ottel poix et valleur que par ledit signeur de Canny leur avoient esté délivrées. Desquellez parties de joyaux d'or et vaissielle d'argent ainsi renduez et délivreez, tellez que dit est, lui ledit signeur d'Offémont s'en tenoit et tint en la présence desdis jurez de cattel, dou tout pour bien contens, et en quitta et quitte, clama souffissamment, une fois, autre et tierche, et promist de aquitter enviers tous et contre tous (il nomme de nouveau tous les rentiers), chascun d'iceux leurs biens, hoirs et remanans, à tous jours.

Furent comme jurez de cattel de Valenchiennes Jehan Castellerie et Jehan Dailly, et, par non de juret et par non de tesmoing en furent appiellet.

Che fu fait l'an mil IIIc et XXXIX, le VIIe jour du mois de juing (1).

⁂ L'exposition posthume de l'œuvre d'Ary Scheffer n'a pas été aussi complète que les promoteurs de cette pieuse idée l'avaient espéré. On a pu y réunir à peine quatre-vingts tableaux; le reste est dispersé en Angleterre, en Allemagne, en Italie et aussi dans le nouveau monde.

Nous ne reviendrons pas sur l'appréciation du talent de cet illustre artiste; on peut consulter ce que la Revue en a dit dans la notice nécrologique insérée à la page 383 du septième volume (livraison de juillet 1858). Le jugement porté alors nous a été confirmé par l'examen attentif des tableaux que nous avons été mis à même de revoir et de comparer.

Si l'élévation et la noblesse de la pensée, si l'expression et le rendu du sentiment intime suffisaient à constituer un grand peintre, aucun ne serait plus grand qu'Ary Scheffer. Il excellait dans la partie métaphysique de l'art et il y excellait au point que, pour cette qualité, on peut le placer au premier rang des artistes sublimes qui ont précédé la Renaissance, les da Fiesole, les Masaccio, ou qui n'en ont pas été corrompus, les Léonard et les Memling.

Malheureusement, l'expression est une partie essentielle de l'art, mais ce n'est pas tout l'art; il faut, en outre, l'invention, la disposition, l'arrêté de la forme et cette magie de la couleur sans laquelle l'image reste une imitation froide, ne se transforme pas en création vivante, ne s'anime pas sous le regard du spectateur.

Les portraits nous ont paru avoir un mérite bien supérieur à celui qu'on

(1) Arch. de l'hôtel de ville de Valenciennes. — En 1444, très-puissante dame, madame Jehanne de Bethune, contesse de Liney et de Ghuize, vicomtesse de Meaux, dame de Biaurevoir, de Venduel, de Ghistielle et de Rumpst, fait vendre par Quentin de Cailluel, dit Lefèvre, son secrétaire, une cayne d'or, *à fachon de pennes de ps et de canennes,* pesans ycelle cayne V mars, IIII onces, XII estrelins demy, et une couppe d'or, à couvercle, armoyé par dedens des armes de très-puissant signeur, mons. le comte de Liney où Dieux pardoinst, pesans laditte couppe (*a*) III mars une once, VII estrelins demy. (Idid.) — En 1454, Jehan Boiant, hérault d'armes de hault et puissant signeur, monsigneur le comte de Saint-Pol, demorant à Cheveresi, (Chevresi-Montreau, c. de Ribemont, arr. de Saint-Quentin, Aisne) en Vermandois, vend à Willaume Fournier, bourgois de Valenchiennes, VII ausnes et demie, ou environ, de drap de vellours cathin, une robe à homme de gris vellours sur vellours fourée de noirs aigniaulx de Romanie, et une aultre robe à homme de noir catlin, doablée de brusnette. (Ibid.)

(*a*) En 1473, on meutionne une couppe d'argent, dorée en dedens et dehors, *tailliée, ayant pour piez* III *angeles* et ung couvercle y servant, en *forme de couronne, aussi tailliez, tracée desure en blancq,* pes. trois mars, trois unches dix estrelins, ou environ.

leur avait généralement attribué. La placidité du regard, le naturel de la pose et surtout ce rayon qui erre de la bouche aux yeux, des yeux au front, qui est l'âme et qui, comme l'âme, est insaisissable, reproduisent bien la vie et le caractère des personnes dont l'artiste a voulu fixer la ressemblance sur la toile. On peut même observer que pour les portraits de la Fayette, de Béranger, de Lamennais, de Cavaignac, de Manin et d'autres, les tons bas et incertains de la couleur contribuent à l'illusion, en ce sens qu'on croit voir défiler les ombres de ces illustres morts prêtes à retourner dans l'espace éthéré.

Le sentiment religieux aussi était parfaitement rendu par Ary Scheffer. Sa pensée honnête et loyale, pénétrée de foi, embrassait et comprenait avec une noblesse touchante, le mysticisme catholique. Les saints, la Vierge et le Sauveur ont, dans les traits, dans la pose et dans les formes, ce mélange d'humanité et de spiritualisme que les artistes modernes sont à peu près incapables de reproduire et dont, après la renaissance, l'école italienne et parfois l'espagnole semblent avoir exclusivement gardé le secret et le monopole.

Entre autres pages que nous avons revues avec une grande satisfaction nous mentionnerons *Medora*, peut-être le plus beau tableau de l'exposition, et *l'Amour terrestre et l'Amour céleste*, propriété de madame Benoît Fould ; *les Saintes Femmes revenant du tombeau*, à M. le comte de Paris ; *Marguerite à l'église* et *Marguerite au rouet*, à madame Paturle; *Marthe et Marguerite*, à S. M. le roi des Belges, *les Deux Mignon*, à madame la duchesse d'Ayen ; *Faust et Marguerite* à madame de Rothschild; et puis encore *les Douleurs*, *Sainte Monique*, *Ruth et Noémi*, *les Femmes souliotes*, *Missolonghi*, *Jacob et Rachel*, *la Bataille de Morat*, et enfin *la Retraite d'Alsace en* 1814, tableau entièrement opposé au faire ordinaire de l'auteur, et qui laisse penser que la faiblesse de la couleur était plutôt parti pris chez Ary Scheffer qu'un défaut absolu et constitutionnel.

*** L'exposition de cartons, de fresques et de peintures murales, organisée sous les auspices du gouvernement belge, s'ouvrira le dimanche 19 juin. Les artistes allemands ont répondu avec empressement à l'appel qui leur a été adressé. Toutes les notabilités de la peinture monumentale de Berlin, de Munich, de Dresde et du reste de l'Allemagne, ont envoyé ou promis d'envoyer des spécimens de leurs travaux. Il est également arrivé des cartons d'Italie. Malheureusement, l'école française, qui s'est signalée par des œuvres remarquables exécutées pour la décoration de diverses églises de Paris, ne paraît pas devoir être représentée à

cette exhibition. Les cartons seront exposés dans des salles du palais de la rue Ducale qu'on a disposées à cet effet.

⁂ Genève aura, cette année, une exposition des Beaux-Arts. On en annonce l'ouverture dans le Bâtiment électoral pour le 1er août et sa clôture pour le 31. Les artistes étrangers y seront admis.

⁂ Ce qui reste à Gand de l'*Adoration de l'agneau pascal* des frères Van Eyck menace ruine et depuis longtemps réclame des mesures de conservation. Le conseil de fabrique, invité à plusieurs reprises par le gouvernement à s'occuper d'un objet aussi important pour l'art, avec l'intelligence qui préside toujours dans les réunions de cette espèce, avait d'abord fait la sourde oreille et, à ce qu'on affirme, s'était en dernier lieu décidé à confier un travail aussi difficile qu'important à nous ne savons quel badigeonneur de la localité qui avait modestement accepté une tâche devant laquelle pâliraient les restaurateurs les plus habiles de l'Europe. Heureusement le ministre, averti à temps, a pu arrêter le sacrilége médité et il vient de faire partir MM. Navez, de Keyser et Étienne Leroy, chargés d'aviser aux mesures à prendre, afin de préserver une des pages les plus précieuses de l'école flamande. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ce que cette commission aura proposé.

⁂ La maison désignée sous le nom du *Sac*, un des monuments les plus remarquables de la Grande Place de Bruxelles, vient de subir une restauration complète, à l'extérieur comme à l'intérieur. Cet édifice, détruit par le bombardement de 1695, fut relevé en 1697, ainsi que l'indiquent les chiffres incrustés sur la facade, qui est recouverte de dorures. La ville a contribué aux frais de cette restauration.

⁂ La couronne de fer que les Autrichiens ont tout récemment enlevée de Monza a la forme de ce qu'en blason on appelle un *tortil* de baron, soit un cercle d'or d'environ huit centimètres de largeur, incrusté de gros cabochons de couleurs diverses. A l'intérieur de ce cercle, se trouve la vraie couronne de fer, c'est-à-dire un anneau que la tradition prétend être formé d'un des clous qui servirent à crucifier Jésus-Christ.

Adrien Ier, en 774, ceignit de cette couronne le front de Charlemagne. Transportée à Rome en 1452 et à Bologne en 1530, elle servit aussi au couronnement de Frédéric IV et de Charles V. Enfin, Napoléon Ier se la posa sur la tête en 1805 en répétant l'exclamation que la tradition attri-

bue à Agilulphe : « Dieu me la donne, gare à celui qui la touche! »

En certains jours, à la suite d'un office spécial, on exposait ce trésor historique et religieux, mais on le voyait mal à travers une glace de cristal de roche et au sommet d'une grosse croix de cuivre doré. Pour l'examiner de près, on avait besoin de l'autorisation du gouverneur militaire de Milan, autorisation qu'on obtenait difficilement.

Désireux de satisfaire la curiosité des studieux et des touristes, les chanoines de Monza ont depuis longtemps fait exécuter une imitation exacte de ce précieux monument, qu'on montre librement avec une complaisance qu'on ne rencontre pas souvent dans les pays soumis à la domination autrichienne.

⁂ Le gouvernement pontifical, par injonction expresse de S. S. Pie IX, a fait l'acquisition du musée Campana. Cette détermination de Sa Sainteté est un bienfait pour les arts. C'eût été un véritable vandalisme que de permettre la dispersion de tant de chefs-d'œuvre ! La Revue reviendra peut-être sur cette collection, qui mérite d'attirer l'attention des amateurs, des artistes et des archéologues.

⁂ Nous empruntons le document suivant au numéro de juin de la *Correspondance littéraire*, publiée par Ludovic Lalanne.

On trouve, dans les archives de la république de Raguse, les prix des tableaux suivants, achetés par la république, à une date que malheureusement on ne peut préciser.

La Fuite en Égypte, par le Padouan, acheté 390 ducats vénitiens. — *Le Massacre des innocents*, par le même, 390. — *Jésus-Christ aux enfers*, par le même, 390. — *Samson avec la mâchoire*, par le même, 390. — *La Vierge col Bambino*, par le Parmesan, 400. — *Jésus lié au poteau*, d'André del Sarte, 100. — *Vierge et autres saints*, de Jules Romain, 150. — *Adonis et Vénus*, de Paris Bordone, 370. — *Ritratto di Putta Tedesca*, du Titien, 250. — *Jésus-Christ*, demi-figure, de Bordone, 200. — *Palesta con varii santi*, de Carletto Caliari, 450. — *Jésus-Christ en croix*, par Castiglione, 100. — *Sainte Catherine*, par Palma le vieux, 100.

⁂ Le comte de Caylus et Bachaumont ne sont pas morts, Dieu merci ! il sont encore jeunes et se nomment maintenant Edmond et Jules de Goncourt. Même passion pour l'art, même intelligence, même savoir, même esprit. MM. de Goncourt ont publié, sur les arts et sur les artistes du dixhuitième siècle, plusieurs charmants ouvrages qui pourraient être signés :

Caylus ou *Bachaumont*. Voici une nouvelle collection de portraits : *les Saint-Aubin* (Paris, Dentu, 1859, in-4°, avec quatre gravures à l'eau-forte), portraits à la plume, portraits à la pointe, portraits spirituellement et magistralement imités. MM. de Goncourt gravent comme ils écrivent. Il n'y a que vingt pages d'impression, mais ces vingt pages renferment plus de choses que bien des volumes, et tout serait à prendre si nous voulions choisir une citation. Cette étude nous fait connaître Gabriel et Augustin Saint-Aubin, peintres-graveurs, que les amateurs confondent souvent, parce que les biographies ne se sont occupées que d'un seul des deux. Gabriel-Jacques, né à Paris en 1724, mourut en 1783; Augustin, né le 3 janvier 1736, vécut jusqu'en 1807. Leur père, Germain Saint-Aubin, était brodeur du roi; un de leurs douze frères et sœurs, Louis-Michel Saint-Aubin, fut peintre sur porcelaine; un autre, Charles-Germain, fut simplement dessinateur sur étoffes. MM. de Goncourt, en se faisant les historiographes de cette famille d'artistes, n'ont eu qu'à fouiller dans leur précieuse collection d'autographes, pour en tirer plusieurs lettres qui valent des mémoires inédits. Les quatre portraits qu'ils ont exécutés à l'eau-forte sont des *fac-simile* que n'eût pas désavoués Augustin Saint-Aubin lui-même, qui a écrit aussi l'histoire des mœurs de son temps avec son crayon et son burin.

Nécrologie. — Le 8 du mois de mai est mort à Madrid Jose Madrazo, directeur de l'école supérieure de peinture, sculpture et gravure, conservateur du musée royal, etc., etc.

Jose Madrazo, surpris très-jeune par la révolution qui renversa le trône de Charles IV et de Marie-Louise, suivit ces souverains, aux bienfaits desquels il devait son éducation d'artiste, d'abord en France, ensuite à Rome, où, tant qu'ils vécurent, il resta fidèlement dévoué à leurs personnes. Revenu en Espagne vers 1819, la droiture de son caractère et la renommée attachée à ses talents, lui assurèrent la première place parmi ses pairs, place qu'il a conservée jusqu'à son dernier moment.

Pendant les troubles et les agitations politiques, Madrazo, qui se tenait soigneusement à l'écart, est parvenu à reconstituer une école nationale, soit par ses enseignements, soit en réunissant les moyens matériels d'étude et en les mettant à la portée des élèves. Le bel ordre établi dans la précieuse collection du Prado, est dû à ses soins, et c'est sa persévérance, que rien ne rebutait, qui a réuni, classé et préservé tant de chefs-d'œuvre épars dans les résidences royales, dans les couvents et dans les églises supprimés. Sous sa direction et par ses encouragements ces

mêmes chefs-d'œuvre ont été propagés par la gravure à laquelle il accordait une attention toute spéciale.

D'une affabilité et d'une simplicité de mœurs rares au milieu de la prospérité et dans la haute position qu'il s'était acquises, les studieux le trouvaient toujours disposé à leur venir en aide par les conseils, par l'influence et par des secours de toute espèce. Les étrangers que la curiosité ou des raisons d'étude conduisaient à Madrid, rencontraient dans sa bienveillance et dans son accueil les renseignements et les facilités qu'ils pouvaient désirer.

Jose Madrazo était né à Santander, en 1781 et avait commencé sa carrière de peintre dans l'atelier de Gregorio Ferro, maître à peine médiocre. Arrivé en France, il accourut se ranger sous la direction de David, alors la grande célébrité de l'empire, et son style s'est ressenti, depuis, des leçons de l'artiste français. Ses tableaux affectent les mêmes compositions statuaires, les mêmes roideurs du geste et de la pose, le même artifice des groupes et une égale sécheresse de dessin. L'amitié contractée à Rome avec Vincent Camuccini, autre imitateur de David, le maintint dans cette voie, de laquelle il se serait peut-être écarté à la vue des œuvres de Michel-Ange et de Raphaël. Sa nature espagnole ne put pas cependant tellement s'effacer en lui, qu'il n'en restât quelque chose dans le coloris, lequel est robuste, harmonieux et laisse peu à désirer.

Ses ouvrages sont nombreux ; le musée royal de Madrid en possède quatre : un religieux, *le Christ devant Anne;* un allégorique, *l'Amour divin et l'Amour profane*; un historique, *la mort de Viriiathe* et un magnifique portrait équestre du *roi Ferdinand VII*.

La mort de Madrazo est un deuil pour l'Espagne des arts. Notre Revue, à l'occasion de l'exposition universelle de Paris, a déjà parlé de cet artiste et de deux de ses fils qui, quoique jeunes encore, suivent dignement les traces de leur père (1).

⁂ L'Angleterre a perdu un de ses meilleurs peintres, M. C. Leslie, décédé à l'âge de 65 ans.

⁂ Les journaux de Paris ont annoncé la mort de M. Dauphin, peintre d'histoire, et celle de M. Achille Colas, l'inventeur de la machine à graver les médailles et de la machine à réduire la ronde bosse.

Quoique les procédés mécaniques soient à l'art ce que la matière est à l'esprit, nous croyons remplir un devoir en rendant un juste tribut d'éloges

(1) Voir la livr. de février 1856. (Vol. II, p. 387 et suiv.)

à ce modeste ouvrier qui, par sa machine à réduction, a reproduit et popularisé les chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne et moderne.

Ventes publiques. — Les ventes sont terminées; quelques-unes, qui avaient été annoncées, ont été remises. Il y a donc peu de chose à dire sur l'hôtel Drouot.

Un assez beau tableau d'Hobbema, ayant fait partie de la collection du marquis de Mecklembourg, devait être vendu seul dans le courant de mai; le jour de l'exposition, on annonça que la mise à prix serait de 45,000 fr.; mais le jour de l'adjudication il ne trouva pas acheteur à ce prix et fut retiré. Depuis, on dit qu'il a été acheté de la main à la main.

⁂ Plusieurs tableaux, provenant en partie du cardinal Fesch, et ayant appartenu à M. Moret, furent livrés aux enchères dans un moment très-défavorable. Voici quelques prix :

Un tableau du Poussin, *Jupiter et Calisto*, fut vendu 2,300 fr. Le *Baptême de Jésus-Christ*, par François Albain, 1,750 fr. *La Religion*, par Lesueur, 580 fr. La *Chaste Suzanne*, par Paul Véronèse, 600 fr. La Vierge accompagnée de saint François et de saint Sébastien, par le Tintoret, 1,150 fr. Un *Paysage*, effet d'orage, école du Guaspre, 1,000 fr. *La Vierge assise sur un trône*, par Francia, 1,000 fr. La *Présentation au Temple*, par Van Eyck, 635 fr. Le portrait d'une dame hollandaise, que le catalogue donnait à Rembrandt, a été vendu 905 fr. Il y avait en tout 176 numéros qui ont produit 26,690 francs. Commissaire-priseur, M. Ch. Pillet.

⁂ On a fait la vente des tableaux de M. Léon Benouville, dont les arts déplorent la perte récente. La plupart étaient des études, et quelques-unes ont été bien vendues. *Raphaël et la Fornarina* a été vendu 1,000 fr. *Héro et Léandre*, grisaille, 510 fr. La *Vision de Jeanne d'Arc*, dessin au fusain, 200 fr. Un projet de décoration d'une chapelle, à Saint-François d'Assises, dessin, 500 fr. Le catalogue avait 102 numéros, et il a produit 20,115 fr.

⁂ La succession de M. A. Leroux, amateur distingué, a fait vendre sa collection de tableaux. On y remarquait une esquisse de Rubens, faite pour le *Triomphe de l'Église*, tableau que possède le Louvre; elle a été vendue 7,900 fr. Le *Musicien ambulant*, par Ribera, 2,700 fr. *Un intérieur d'Église*, par Peter Neefs, avec figures peintes par Franck, 1,120 fr. *La Femme adultère*, par Palme le vieux, 975 fr.

Dans les tableaux modernes, *des Moutons au pâturage*, par Rosa Bonheur, 4,500 fr. Le *Petit commissionnaire*, par Drolling, 1,150. *Une fête de village*, par Leprince, 700 fr. La *Fête de la Fraternité en* 1789, par Taunay, 700 fr. Il y avait 35 numéros qui ont produit 24,950 fr.

*** J'ai eu plusieurs fois occasion de flétrir ces ventes ridicules, pour ne pas les qualifier plus sévèrement, dans lesquelles les plus grands noms sont donnés à des tableaux sans valeur; mais l'hôtel Drouot, qui a vu tant de choses, n'avait pas encore vu un scandale pareil à celui de la vente faite par un sieur Ribeil de Formillières.

A en croire le catalogue du propriétaire, il y avait parmi ses tableaux un original de *Raphaël*, deux tableaux du *Corrége*, un *Titien*, deux *Berghem*, un *Ad. Van Ostade*, etc., etc.

Ce M. Ribeil avait engagé ses tableaux pour une somme qu'il ne pouvait pas payer, et la vente avait lieu en vertu d'un jugement du tribunal civil. M. Laneuville fut l'expert commis par la justice, et il publia une notice beaucoup plus modeste que le catalogue de M. Ribeil.

Le jour de l'adjudication, le public voulut se venger de l'outrecuidance du propriétaire; à chaque tableau annoncé par l'expert, il y avait des sifflets, des huées; on frappait des pieds. Le commissaire-priseur se crut obligé de dire qu'il avait été désigné par le tribunal, et qu'il avait dû accepter. La vente a produit 730 fr.; on demandait 100,000 fr. de la collection entière.

Une *Sainte Appoline d'Alexandrie*, par Raphaël, dit le catalogue, a été mise à prix à 50,000 fr., puis abaissée à 5,000 fr. sans tenter personne; on a offert 10 fr. *Une Magdeleine*, par Corrége, fut mise sur table à 5,000 fr. et vendue 10 fr. Il en a été de même des autres. Les malheureux créanciers de M. Ribeil ont seuls été trompés.

*** M. Villot a fait vendre quelques dessins fort beaux, des miniatures et plusieurs estampes. Une miniature attribuée à Fragonard, mais qui était plutôt de madame Fragonard, et retouchée seulement par son mari, a été vendue 129 fr. Une autre, représentant un jeune homme, par Fragonard, 305 fr. Un enfant habillé en Pierrot, par le même, 320 fr. *L'Académie de dessin*, par Chardin, dessin à la pierre d'Italie, 66 fr. Une charmante tête de jeune femme, vue de face, avec une rose dans les cheveux, miniature par Fragonard, de la plus belle exécution du maître, 900 fr.

Deux dessins de Poussin, 115 fr. Un dessin à la plume, par Rembrandt, une femme couchée et endormie, 206 fr. Une étude de jeune homme, par

Boucher, dessin à la sanguine, signé, 180 fr. Un beau dessin de Fragonard, un homme prend des pains dans une huche, dessin lavé au bistre, encadré, 320 fr. Un dessin de Prudhon, femme nue, debout, dessin à la plume, signé, 136 fr.

Cette vente a offert plusieurs singularités. Un amateur a acheté fort cher un dessin qu'il avait refusé à un prix bien moindre. Deux dessins d'Oudry n'ont pas trouvé marchand à 1 fr., et un dessin de Murillo, bien authentique, n'a pas trouvé marchand même à 1 fr. Les dessins, comme les livres et les estampes, ont aussi leur destin.

F.

RECHERCHES

SUR

LES OUVRAGES DU PRIMATICE (1).

C'est un peintre distingué à plusieurs égards que Rosso; c'est un homme de génie que le Primatice; non dans nos incomplètes histoires et dans nos trompeuses biographies, mais, ce qui vaut mieux pour lui, dans la réalité. Sa tête encyclopédique, sa vaste intelligence embrassa tous les genres de la haute peinture, et son inépuisable talent exécuta avec succès ce que son esprit avait conçu. Sous l'inspiration religieuse, il peignit les six tableaux de la chapelle de Beauregard près de Blois, représentant une Descente de croix et les Mystères de la résurrection. Il s'exerça dans les sujets de morale, à l'hôtel de Montmorency, et y donna la représentation des principales vertus personnifiées. L'immensité de Fontainebleau fut remplie de ses chefs-d'œuvre, en six autres genres. A la Porte-Dorée, dans la grande galerie ou galerie d'Ulysse, dans la salle du Bal, il traita les sujets les plus nobles et les plus gracieux de la mythologie et de l'allégorie (2) : la voûte de la galerie d'Ulysse fut couverte par lui de quatre-vingts tableaux, la plupart empruntés à la mythologie, dans lesquels il représenta les dieux du ciel, de la terre, des eaux, des enfers, et

(1) Le savant auteur de la belle Histoire du règne de Henri IV, couronnée par l'Académie française, ne s'est pas préoccupé ici d'écrire la vie du Primatice, et de compléter les renseignements biographiques que nous possédons déjà sur ce grand peintre, né Italien et naturalisé Français; il a cherché seulement à dresser un catalogue raisonné des ouvrages de peinture et de sculpture que le Primatice avait exécutés en France, et dont la plupart n'existent plus aujourd'hui. Ces magnifiques ouvrages se conserveront du moins dans la brillante et ingénieuse description que nous en donne M. A. Poirson. Nous renverrons naturellement le lecteur au précieux livre de M. le comte de Laborde, intitulé : *la Renaissance des arts à la cour de France.*

(*Note du Rédacteur.*)

(2) Une opinion, nouvellement établie, attribue en entier et exclusivement à Rosso les peintures de la Porte-Dorée. Mais il est facile de prouver que quatre au moins des huit tableaux de la Porte-Dorée appartiennent au Primatice et non à Rosso.

embrassa le cercle entier des majestueuses et riantes fictions du paganisme. Dans la galerie d'Ulysse encore, et dans la chambre de saint Louis, il attaqua la poésie épique, et, par une série de soixante-six compositions, où il ne s'est jamais répété, il traduisit en peinture, il illustra, comme nous dirions aujourd'hui, l'Odyssée entière et une partie de l'Iliade. Parmi les sujets empruntés à l'Odyssée, il en est plusieurs où il peignit des marines et des tempêtes. L'histoire tomba ensuite dans son domaine : il reproduisit plusieurs faits de l'histoire de Romulus, plusieurs traits de la vie d'Alexandre, et la reddition du Havre sous Charles IX, dans les tableaux qui décoraient la grande galerie et la salle attenante à celle du Bal. Enfin il s'en prit à la nature, et il exprima ses produits et ses accidents, dans les grands tableaux de paysage dont son infatigable pinceau orna le Cabinet des curiosités. Si nous voulons mesurer ce haut talent, compter ses variétés, additionner ses œuvres, nous trouverons que, dans quatre-vingt-dix-huit grands tableaux et dans cent trente plus petits, il a traité huit genres : le paysage, les marines, l'histoire, les sujets de sainteté, les sujets de morale, la mythologie, l'allégorie, la poésie épique.

Nous avons borné nos énoncés aux tableaux qu'il peignit à Fontainebleau, à l'hôtel de Montmorency et à la chapelle du château de Beauregard, pour plusieurs motifs. Ces sujets existent, soit en peinture à Fontainebleau, soit en dessin au Musée royal, soit en gravure dans son œuvre à la Bibliothèque royale; et il sera plus facile de vérifier l'exactitude de nos assertions. Ces travaux sont ceux qui ont exercé l'influence la plus marquée sur l'école française. Enfin, les tableaux exécutés ailleurs par le Primatice rentrent dans l'un des genres que nous venons d'indiquer. Mais les ouvrages mentionnés par nous ne forment pas la moitié de ses compositions. On voyait les autres, partie en Italie, partie en France, au château de Meudon, construit par le cardinal de Lorraine, à l'hôtel de Guise, dans une maison près des Bernardins, dans les tapisseries de l'hôtel de Condé, dont il avait fourni les dessins. Ce que l'abbé de Marolles avait recueilli de son œuvre s'élevait à 486 pièces (1); et l'abbé de Marolles n'avait pas

(1) Florent-Lecomte, *Cabinet des tableaux et des estampes,* tome III, 2e partie, pages 63, 68, 69.

recueilli toutes les gravures, pas plus que la gravure n'avait reproduit tous les ouvrages de ce maître. Si l'on perdait de vue cette observation, l'on n'aurait pas une juste idée de sa fécondité. Comment une vie d'homme a-t-elle suffi à tant de travaux? C'est une question que l'on a faite pour Jules Romain, c'est une question que l'on doit faire pour le Primatice. On ne la résout qu'imparfaitement en leur reconnaissant une verve, une fougue vraiment prodigieuses; par la force, indépendamment du talent, ces hommes-là semblent d'une nature différente de la nôtre; on reste confondu rien qu'à les voir agir (1).

La manière du Primatice est large et grandiose; il répond toujours à l'idée que le spectateur, même de l'imagination la plus forte et la plus élevée, a pu se faire d'un sujet. Tous les détails, soit d'harmonie, soit de contraste, qui ressortent de ce sujet, lui apparaissent d'abord : quel que soit le nombre de figures, la multitude de poses et d'expressions que nécessite l'emploi de ces accessoires, il les admet, sûr de trouver dans la puissance et la fécondité de son talent le moyen de les employer avec bonheur. Sa composition satisfait à toutes les règles de l'art. L'unité de sujet, d'action et de lieu est observée. Chacun des groupes de figures est bien formé : tous les groupes sont liés entre eux: tous se rapportent et se rattachent au sujet. Le nombre de figures ne nuit en rien à l'ordre et à l'aisance : elles ne sont ni entassées, ni gênées; il y a de l'espace et de l'air entre elles. Au premier regard jeté sur les tableaux du Primatice, l'intelligence comprend, et l'œil est satisfait. L'érudition de l'artiste, vaste et variée, mais réglée par le goût, observe l'exactitude des costumes, et produit les détails d'attributs, capables d'ajouter à la variété et à l'effet. Mais il se garde de les prodiguer, de manière à distraire l'attention, et à diminuer l'intérêt résultant de l'action et de l'expression. L'esprit éprouve une invincible répugnance à mêler le monde réel au monde fabuleux, et le peintre, en cher-

(1) Pour l'énoncé général des divers tableaux du Primatice, voir Félibien, tome I, pages 522-524 ; et pour les détails, le père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau,* pages 83, 84, 107, 108, 111, 117, 138; Guilbert, *Description historique de Fontainebleau,* Paris, 1731, in-12, tome I, pages 106, 112 ; tome II, pages 16, 35, 56, 68; note de Mariette dans l'ouvrage de Zanotti sur Nicolo dell' Abbate, in-folio, page 17; M. Jamin, *Fontainebleau,* pages 89, 90, 93, 117 et suivantes ; le même, *Fontainebleau sous Louis-Philippe,* pages 31, 33.

chant à jeter, avec les fictions du paganisme, de la poésie dans son sujet, y répand un froid glacial. C'est le grand défaut de Rubens. Le Primatice l'a évité : dans un sujet historique, il n'introduit rien qui dépende de la mythologie; et réciproquement, dans un sujet mythologique, rien qui appartienne à la vie réelle et historique. S'il représente Cérès, il se garde bien de placer près d'elle des paysans français du temps de François Ier ou de Henri II : il l'entoure de moissonneurs antiques, contemporains par leurs formes et par leur costume du culte de Cérès, et n'appartenant d'ailleurs à aucune nation en particulier; présentant par conséquent la personnification des moissonneurs, et non pas des individus de cette classe d'hommes. Pour l'harmonie, comme pour la grandeur de la composition, on ne peut mettre aucun peintre au-dessus du Primatice, et bien peu à côté de lui.

Ses figures ont des proportions nobles et de la grâce; leurs attitudes sont savamment contrastées, leurs poses et leurs mouvements pleins d'aisance. Mais un certain nombre d'entre elles ne sont pas exemptes de manière, parce que, dans la rapidité et la multiplicité de ses travaux, il négligea parfois la nature pour travailler de pratique. Par la même cause, son dessin qui est toujours d'un grand caractère, et souvent d'une exactitude rigoureuse, souvent aussi présente des incorrections. C'est la contradiction que l'un des juges les plus éclairés en peinture, Cochin, avait déjà remarquée dans Jules Romain et dans plusieurs autres maîtres. Les têtes du Primatice sont d'un grand caractère de beauté, de formes pures, et d'une infinie variété; car il a peint depuis les dieux jusqu'aux plus humbles des hommes, en passant par tous les intermédiaires. Il prend dans toutes les natures, mais il choisit toujours la plus belle, dans chaque espèce et dans chaque condition : il présente constamment le type le plus propre à élever l'esprit et l'âme. Tous les personnages, depuis le dieu jusqu'au manœuvre, se trouvent rassemblés sans inconvénient dans ses tableaux, parce que s'il les sépare par des intervalles et par des gradations artistement ménagées, il les rapproche et les harmonise par un caractère général de beauté.

Dans le long drame de l'Odyssée et dans les sujets mythologiques, il a traité toutes les passions, exprimé tous les sentiments, depuis la séduction produite par les chants des Sirènes jusqu'aux fureurs de Clytemnestre assassinant son époux; depuis

les émotions que provoquent l'amour de Calypso et les molles délices de son île, jusqu'à celles que font naître les dangers de la tempête, le sac des villes, les supplices des enfers; depuis le sommeil d'Ulysse jusqu'aux transports du héros revoyant la terre de la patrie, recevant les embrassements de sa femme et de son fils; depuis la joie et l'abandon des dieux s'égayant dans un banquet, jusqu'à l'impétuosité divine d'Apollon poussant dans les cieux le char de la lumière, jusqu'à la majesté calme de Jupiter présidant l'assemblée des dieux.

Sans faire le pèlerinage artistique de Fontainebleau, sans feuilleter les deux volumes in-folio de gravures de la Bibliothèque royale, on peut prendre une idée de la vérité et du charme d'expression que l'on trouve dans les ouvrages du Primatice. Un jour que vous ne saurez que faire d'une heure de votre temps, et que la saison trop froide, trop chaude, ou trop humide, vous détournera de la promenade, entrez au Musée. Dans la première salle des écoles d'Italie, tout à l'entrée, près de la fenêtre qui donne sur la Seine, cherchez le numéro 1180. Comme le tableau est petit, et comme on l'a hissé au quatrième étage, sous la corniche, vous n'apercevrez d'abord qu'une espèce de brouillard. Mais donnez le temps à votre œil de reconnaître et à votre binocle d'éclaircir et de rapprocher les objets, et vous verrez alors une admirable peinture. Le sujet est Scipion, après la prise de Carthagène, rendant sa fiancée à Allucius. Le général romain est monté sur son tribunal; la jeune fille est placée en face de lui. Entre eux et plus bas qu'eux, sont groupés, du côté de Scipion, des soldats romains; du côté de la jeune fille, son père qui vient supplier Scipion de ne pas user du droit affreux du vainqueur, et d'accepter une rançon qu'il apporte. Le corps de Scipion est penché en avant, son bras droit étendu, les traits de son visage animés du sentiment le plus expressif : tout en lui proteste énergiquement que la pensée d'abuser de la jeune fille l'indigne, et qu'il la rend à son fiancé. La tête du vieillard présente la transition de la prière et de l'anxiété pour la demande qu'il vient d'adresser à Scipion, à l'admiration pour la sentence qu'il entend rendre. Le peintre s'est surpassé dans la figure de la jeune fille. Sous le voile transparent qui l'enveloppe à peine, elle laisse voir des formes presque nues; mais elle est couverte de sa modestie, et il est impossible d'éprouver, à la voir, d'autres sentiments que

ceux qui l'animent elle-même : les yeux baissés, la tête inclinée et le cou penché vers un côté, le léger affaissement du corps, la rougeur et la pâleur mêlées sur son visage, rendent admirablement les angoisses de la pudeur et de la crainte. C'est un chef-d'œuvre de grâce et d'expression.

Après avoir analysé et jugé chacune des parties dont se composent les tableaux du Primatice, nous n'avons encore donné qu'une incomplète idée de sa manière ; nous avons laissé ignorer le caractère général de ses ouvrages, le cachet particulier de son talent. Achevons de le faire connaître par un mot : il est poëte, il idéalise. Il réunit et concentre dans ses sujets et dans ses figures les portions de beau qui se trouvent éparses, morcelées, dans les produits de la nature et de l'art. Mais ce n'est pas tout : au delà de ce qu'il rencontre autour de lui, son esprit inspiré voit le beau surhumain ; ce beau qui est vrai, sans être réalisé dans le monde matériel, parce que chacun de nous en porte, au fond de l'âme, le sentiment vague et confus. Le Primatice le voit : il en a la perception claire et distincte, ce qui est le privilége de l'homme supérieur; et il le rend, il l'exprime, ce qui est le propre du grand peintre.

Si maintenant vous laissez de côté les opinions faites d'avance, les admirations d'habitude et de convention, la distribution des rangs établie, non d'après le mérite réel des peintres, mais d'après le nombre plus ou moins grand de toiles de tel ou tel maître qu'un musée peut vous offrir; si, dans le calme d'un examen sérieux et dans l'heure d'une justice éclairée, vous repassez avec vous-même la multitude de genres traités, l'énorme quantité de tableaux produits par le Primatice, vous demeurez convaincu que par la puissance et la fécondité de l'imagination, pour la variété et la souplesse du talent, nul ne l'emporte sur lui. Dans l'une des parties les plus importantes de son art, dans la composition, vous le placerez donc au premier rang. Dans chacune des autres parties de la peinture, dans le dessin, l'expression, le coloris, il est primé par quelque maître, qui a poussé l'une de ces qualités au plus haut point de perfection. Lui, il n'arrive qu'en seconde ligne; mais il réunit à un degré très-éminent encore toutes ces qualités, dont une ou plusieurs ont manqué à peu près complétement à chacun de ses rivaux. Si l'on joint ces mérites divers à la prééminence dans la composition, si l'on y ajoute le poétique,

l'idéal qui pénètre et qui anime tous ses ouvrages, l'on verra qu'au-dessous de Raphaël, sa véritable place est au moins à côté du Titien, du Corrége, des Carrache, de tous les chefs d'école. L'on n'hésitera pas à le proclamer un homme à part, un homme de génie; l'estime paraîtra au-dessous de sa valeur, et on lui accordera l'admiration, sans craindre de prostituer ses hommages.

Ce n'est, certes, pas là le jugement qu'en général l'on porte aujourd'hui sur le Primatice : on le range en troisième ou en quatrième ordre. Mais, pour apprécier la valeur de cette opinion, il faut voir comment elle s'est formée et sur quoi elle repose.

Vasari n'avait rien vu du Primatice, si ce n'est un dessin représentant ce que contient la région céleste, et peut-être quelques ouvrages de stuc et de peinture, exécutés par ce maître, sur les dessins de Jules Romain, au palais du T, à Mantoue. Les grands travaux du Primatice lui étaient entièrement inconnus, et il annonce lui-même que, faute de renseignements, il ne pourra donner ni nomenclature ni description de ses ouvrages : il se borne à un énoncé vague et incomplet de quelques lignes sur ce qu'il avait fait à Fontainebleau et à Meudon. Aussi Vasari, avec une parfaite bonne foi, rejette ce qui concerne le Primatice dans la région de l'incertain et du conjectural : il ne lui consacre pas une biographie comme à tant d'autres artistes, mais un simple souvenir dans une revue des peintres et sculpteurs du Bolonais et de la Romagne, où le Primatice figure lui dixième (1). Vasari est si peu dans le secret de ses productions et de son génie, qu'il donne les éloges les plus exagérés à un de ses dessins dont il est possesseur : c'est comme si l'on vantait le discours de réception à l'Académie française de Montesquieu au détriment de son *Esprit des lois* et de la *Grandeur et décadence des Romains*. Félibien connaît un plus grand nombre d'ouvrages du Primatice que Vasari : il indique et mentionne les principaux sujets qu'il a traités. Mais, excepté ce qui concerne les tableaux de la chapelle de Beauregard, il se borne à un énoncé général pour chaque sujet. Il ne détaille aucune des parties dont il se compose; l'on ne trouve pas chez lui de nomenclature complète, encore moins de description sentie. Une table des matières de Molière et de Racine nous ferait connaître singulièrement *Tartufe* et *Athalie* : or,

(1) Vasari, *Vie du Primatice*.

Félibien n'a dressé que la table des matières du Primatice. C'est qu'il ne s'est pas mis en présence de ses œuvres, pas plus que Vasari : la sécheresse et le froid avec lesquels il en parle prouvent qu'il s'est borné à transcrire de quelque ouvrage, inconnu aujourd'hui, les données qu'il nous fournit. D'Argenville, dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres;* Lévesque, dans son *Dictionnaire des beaux-arts*, qui fait partie de l'*Encyclopédie*, se sont occupés du Primatice, mais de tradition, et comme leurs prédécesseurs. Ils ont négligé complétement le seul moyen d'une juste appréciation à son égard, l'examen de ses œuvres elles-mêmes.

Ils n'ont rien vu, absolument rien vu, ni de ses tableaux subsistant à Fontainebleau, ni des gravures de ceux de ses ouvrages qui ont péri. Ils ont fait leur appréciation sur les énoncés incomplets de Vasari et de Félibien, qu'ils ne se sont même pas donné la peine de comprendre. Et la preuve que telle a été leur légèreté et leur négligence, c'est qu'ils n'ont presque pas avancé sur le Primatice un mot qui ne soit faux, et que les omissions chez eux égalent si elles ne surpassent les erreurs (1).

(1) Que l'on en juge par ce que nous allons citer et examiner. D'Argenville, dans sa seconde édition, dans son édition *corrigée* de l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, in-8°, 1762, dit, au tome II, pages 16, 17, 18 : « Sur les dessins du Pri-
« matice, Nicolo a exécuté à Fontainebleau, à fresque, la plus grande partie des
« cinquante-huit tableaux de la galerie d'Ulysse; l'*Histoire d'Alexandre,* en six
« morceaux, dans la chambre dite de madame d'Estampes; dans celle de saint
« Louis, les *Travaux d'Ulysse à son retour du siége de Troie,* en sept tableaux; la
« salle du Bal, aujourd'hui des Cent-Suisses, où sont plusieurs sujets de la fable au
« plafond, sur les murs de côté, et sur la cheminée, avec un concert de musique sur
« la porte... Les principaux ouvrages du Primatice étaient à Fontainebleau, dans
« la grande galerie, appelée d'Ulysse, qui est entièrement abattue; il y avait de sa
« main quatorze tableaux de l'histoire d'Ulysse, dans les compartiments de stuc
« qui ornent la voûte; quarante-quatre autres tableaux des travaux d'Ulysse, en
« revenant du siége de Troie, étaient peints, d'après ses dessins, par Nicolo : la
« reddition de la ville du Havre, sous Charles IX, qui est au-dessus de la porte,
« et la grande salle du Bal, aujourd'hui la salle des Cent-Suisses, sont peints à fresque
« de sa main; ce sont les ouvrages d'Ulysse avant son voyage de Troie; la chambre
« de saint Louis, où sont sept tableaux des principales actions d'Ulysse peints sur
« ses dessins, retouchés et en partie ruinés; ce sont différents sujets de la fable;
« la salle des Gardes est encore peinte d'après ses dessins. »

Dans ces deux passages, il y a presque autant d'erreurs que de lignes : 1° les tableaux de la chambre d'Alexandre, ou de la duchesse d'Estampes, n'étaient pas au nombre de *six,* mais au nombre de *huit,* quatre grands tableaux et quatre médaillons. Ces tableaux ne représentaient pas l'*histoire* d'Alexandre, mais seulement

Ignorant ce que valait le Primatice, ils l'ont traité avec ce sans-gêne insouciant, cette négligence cavalière, mille fois pire pour le génie que la critique la plus sanglante, parce qu'ils le dépriment et le ravalent à la médiocrité, dont on dédaigne de s'occuper sérieusement. D'Argenville donne au Primatice quelques éloges dont la banalité révolte ; Lévesque lui consacre une douzaine de lignes insignifiantes.

quelques traits de sa vie, et la plupart de sa vie *privée*. 2° Dans la chambre de saint Louis se trouvaient, non pas *sept*, mais *huit* tableaux : parmi ces huit tableaux, il n'y en avait que trois où les actions d'Ulysse fussent représentées ; et ces actions étaient prises dans la vie du héros, non pas *à son retour* de Troie, mais *avant* son départ pour Troie. 3° Dans la salle du Bal, ou des Cent-Suisses, le plafond, composé de vingt-sept cadres octogones remplis de rosaces, de croissants entrelacés et de chiffres de Henri II, n'a point été disposé pour recevoir des tableaux, et n'en a *jamais reçu*. L'architecture de la cheminée n'admettait pas non plus des tableaux, et ceux dont veut parler d'Argenville étaient et sont encore placés *à droite* et *à gauche* de la cheminée. Les tableaux de la salle du Bal n'ont pas été peints à fresque, de la *main du Primatice,* mais bien de la *main de Nicolo,* sur les dessins du Primatice. 4° Dans la grande galerie, ou galerie d'Ulysse, détruite sous Louis XV, et remplacée par un nouveau bâtiment, le nombre et la disposition de tableaux différaient entièrement de la disposition et du nombre indiqués par d'Argenville. Parmi les cinquante-huit tableaux des travaux d'Ulysse, pas un seul n'était placé à la voûte. Les quatorze compartiments de la voûte étaient remplis par *quatre-vingts autres tableaux,* tous également du dessin du Primatice, complétement étrangers aux travaux d'Ulysse, presque tous empruntés à la mythologie et inconnus à d'Argenville, quoiqu'ils égalassent au moins en mérite les travaux d'Ulysse.

Quand on a lu, dans le *Dictionnaire des beaux-arts,* l'article consacré par Lévesque au Primatice, on demeure convaincu que le critique ne soupçonne même pas l'existence de la presque totalité des ouvrages dont on vient de lire l'énoncé. Il a consulté les gravures faites d'après les ouvrages du Primatice avec le même soin que ses tableaux mêmes ; il ne connaît que *cinq* de ces gravures, et il y en a plus de *quatre cent quatre-vingt-six,* dont cinquante-huit par le seul Van Thulden.

Quel fond peut-on faire sur les énoncés de d'Argenville et de Lévesque ? quelle confiance peut-on accorder à leur examen et à leur jugement dans tout ce qui concerne le Primatice ? Le lecteur en décidera.

Une partie de nos indications et de nos rectifications se fondent sur ce que nous avons vu à diverses reprises, et avec le plus grand soin, à Fontainebleau ; le reste, sur les témoignages de deux auteurs qui ont apporté le plus grand soin à la description de Fontainebleau, et que d'Argenville et Lévesque n'ont pas même ouverts : le père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau,* pages 83, 84, 100, 107, 108, 110-119, 138, et Guilbert, *Description historique de Fontainebleau,* Paris, 1731, 2 vol. in-12, tome I, pages 106-112 ; tome II, pages 16-35, 54-56, 56-68. Les indications nouvelles qu'on trouve dans M. Jamin, *Fontainebleau sous Louis-Philippe,* p. 31-33, complètent ce que l'on peut consulter sur le Primatice.

Les éléments du jugement porté sur ce peintre par notre XIXe siècle sont puisés exclusivement dans l'un des quatre auteurs que nous venons de nommer; et pas un d'eux ne le connaissait. Si ce jugement peut être rectifié, si une réhabilitation est possible, c'est par l'appel de la sentence de l'histoire à l'examen des travaux du Primatice, que nous avons commencé et que nous poursuivrons : c'est aussi par l'exposé du sentiment, demeuré inconnu jusqu'ici, des grands peintres du XVIIe et du XVIIIe siècles, qui prononçaient, eux, sur le Primatice, après l'avoir étudié et pratiqué pendant des années entières. L'abbé Guilbert, dans le but qu'il se propose, n'a pas de doctrine à établir, ni de rang à assigner; il est parfaitement exempt de préjugés et de passion; il ne songe et ne travaille qu'à décrire exactement, mais froidement, ce qu'on trouve à Fontainebleau, et à rappeler les traditions qui s'y rapportent. L'abbé Guilbert ayant à parler de quatre-vingts tableaux du Primatice, qui de son temps ornaient encore la voûte de la galerie d'Ulysse, s'exprime en ces termes (tom. II, pag. 26, 27) : « On voit avec plaisir une belle voûte, « chargée et enrichie de ce qu'il y a de plus parfaits dessins en « Europe, et dignes d'être à jamais conservés, si l'avis des « connaisseurs et l'estime des plus grands maîtres, qui se sont « fait honneur d'en être les copistes, pouvaient avoir quelque « crédit sur les amateurs de la nouveauté. C'est une chose avouée « de tout le monde que Mignard, Audran, et les plus grands « maîtres, sont venus étudier ces dessins. » Quelques lignes plus bas, Guilbert rapporte le sentiment de critiques qui ne faisaient pas difficulté de mettre ces peintures au niveau de celles de Raphaël. En supposant un peu d'exagération dans ce jugement, il prouvera toujours en faveur de l'excellence de ces fresques; car il faut un prodigieux mérite, dans une œuvre de l'art, pour qu'il vienne à l'idée de la comparer à celles de Raphaël : l'on n'est pas poussé à l'erreur de l'admiration, s'il y a erreur, sans que ce qui en est l'objet renferme des qualités capables d'exciter l'enthousiasme. Au surplus, ces éloges sont justifiés en partie, peut-être même en totalité, par l'impression que produisirent les tableaux de la voûte de la galerie d'Ulysse sur le célèbre connaisseur Mariette, et sur Le Moine, l'auteur du salon d'Hercule à Versailles. « Je me souviens, dit Mariette, « d'avoir accompagné dans cette galerie le célèbre François

« Le Moine, celui de nos peintres qui a fait le plus d'honneur à « notre école française, et j'ai été témoin des éloges sans fin « qu'il croyait devoir donner à un ouvrage le mieux exécuté, « selon lui, que nous eussions (1). »

Voilà ce que Mignard, Audran, Le Moine, les plus grands maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle pensaient du Primatice; voilà même ce que la commune renommée a dit de lui, jusqu'à ce qu'il ait été amoindri, rapetissé, par l'injure du temps et des gouvernements, et par une sorte de conspiration de la critique et de l'histoire contre lui.

Des circonstances malheureuses ont nui à sa réputation, et diminué de plus de moitié les moyens ordinaires d'appréciation à son égard. Les cinquante-huit tableaux des travaux d'Ulysse à son retour de Troie; les huit tableaux empruntés à l'Iliade, dont trois représentaient des actions d'Ulysse avant son départ pour Troie; les quatre-vingts tableaux mythologiques et moraux de la voûte de la grande galerie, les tableaux de paysage du Cabinet des curiosités, tous peints à fresque, par une déplorable fatalité, ont été détruits avec les murs qui les portaient, et jetés à la porte de Fontainebleau, comme de vieux plâtres inutiles, par le vandalisme de plusieurs règnes, et surtout du règne de Louis XV. Le reste des ouvrages du Primatice, attaqué par l'humidité et le défaut d'entretien, n'a plus été visible qu'à un œil exercé et attentif. Les critiques et les biographes de la fin du dernier siècle ont enfin porté les derniers coups à une gloire chancelante, par leurs assertions et surtout par leurs réticences. L'action destructive du temps, la barbarie de quelques surintendants des bâtiments, l'ignorance et la prévention des écrivains, d'accord avec l'égoïsme des individus, pour faire place aux réputations nouvelles, ont fauché, abattu dans le champ du Primatice, plus que dans celui d'aucun autre peintre.

Mais le mal n'est pas entièrement irréparable, et des circonstances meilleures semblent devoir le replacer au rang dont il était injustement déchu. Si la peinture de plus des trois quarts de ses tableaux a péri, les dessins et les gravures de presque tous ces ouvrages ont survécu. Dans le respect qu'un homme supérieur

(1) Note de Mariette, dans l'ouvrage de Zanotti sur les peintures de Nicolo, in-folio, page 17.

lui-même a toujours pour le talent, quand il ne l'envie pas, et dans un admirable sentiment de conservation pour les anciens chefs-d'œuvre, qui lui était propre, le roi Louis-Philippe a ordonné la restauration de tous ceux des tableaux du Primatice qui subsistaient, mutilés, à moitié détruits, mais enfin qui subsistaient. C'étaient, dans la salle du Bal ou de Henri II, huit grandes compositions et cinquante tableaux d'une moindre dimension, la plupart empruntés à la mythologie. C'étaient, dans la chambre d'Alexandre ou de la duchesse d'Estampes, convertie en escalier sous Louis XV, quatre grands tableaux et quatre médaillons représentant divers traits de la vie d'Alexandre. C'étaient quatre au moins des huit tableaux de la Porte-Dorée qui ont été attribués dans ces derniers temps à Rosso, mais qui appartiennent réellement au Primatice, comme nous le prouverons bientôt.

La tâche était difficile et en apparence ingrate. Il s'agissait, pour des artistes célèbres, d'employer à réparer de vieilles peintures plusieurs années de leur vie, c'est-à-dire le temps d'exécuter eux-mêmes de grandes toiles qui étendraient leur réputation, et peut-être y mettraient le sceau. Quand, par un prodige de patience et de talent, ce travail serait exécuté, le seul résultat apparent pour eux serait d'avoir rétabli des chefs-d'œuvre dans lesquels leurs efforts viendraient s'absorber et se perdre : leurs noms seraient sourdement prononcés à l'oreille de quelques curieux qui viendraient visiter Fontainebleau : ils paraîtraient à peine derrière le Primatice, auquel ils auraient rendu la vie. Tel était l'aspect sous lequel se présentait la restauration demandée par le roi. Il s'est trouvé trois hommes, animés de l'amour désintéressé de l'art, qui se sont dévoués à cette tâche, uniquement parce que c'était une noble et digne chose que de ne pas laisser périr les œuvres du génie. Que MM. Alaux, Abel de Pujol, Picot n'aient pas regret à leur sacrifice; ils en seront mieux récompensés qu'ils ne l'espéraient (1). Ils ont succédé à l'illustration de Nicolo, le peintre primitif des dessins du Primatice : en s'associant à un grand homme, ils sont entrés en

(1) M. Picot doit entrer en partage des éloges que mérite le dévouement de MM. Alaux et Abel de Pujol, même quand on ne parle que des restaurations du Primatice, parce qu'une partie des fresques de la Porte-Dorée appartient au Primatice, comme nous venons de le dire, et que la Porte-Dorée a été restaurée par M. Picot.

partage de sa gloire. Enfin ils se sont assuré un honneur tout spécial. Ce n'est pas seulement un grand peintre que le Primatice; c'est encore le véritable père de l'école française (1). Avoir restauré ses ouvrages, c'est avoir à la fois rétabli l'une des pages importantes de la peinture en général; et avoir reconstitué, en particulier, le point de départ de la peinture en France. En étudiant ses origines, les premiers noms qui se présenteront, avec celui du Primatice, sont ceux de MM. Alaux, Abel de Pujol et Picot.

Si nous ne consultions que notre amour-propre, nous nous en tiendrions aux généralités que nous venons de donner sur le Primatice, parce que les grands traits seuls frappent et intéressent. Dans chaque partie de l'art et de la science, combien y a-t-il d'observateurs qui, poussés par le désir de s'instruire à fond, consentent à se servir du microscope? Une pareille étude fatigue et ennuie mortellement, quand elle ne passionne pas. Mais l'art est une chose trop grande, trop sérieuse, pour que notre intérêt balance jamais le sien. Nous pensons que la trace d'une partie des ouvrages du Primatice viendrait promptement à s'effacer, si nous ne la rafraîchissions. Une notice sera donc dressée, puisqu'elle est utile. Il faut subir un travail tout matériel et accepter presque le rôle de manœuvre, quand le génie d'un homme et l'histoire de l'art l'exigent. Dans le catalogue suivant, l'on trouvera mentionnés, non pas tous les tableaux sortis de la main du Primatice, mais seulement tous ceux, exécutés en France, dont nous avons connaissance. Une notice exacte et complète ne demanderait rien de moins que plusieurs années de

(1) M. A. Poirson touche ici, sans y songer, à la cause véritable qu'il faut assigner à l'amoindrissement de la renommée du Primatice. Une école nouvelle, égarée par un sentiment outré de nationalité, a pris à tâche de propager que l'école française ne doit à l'école italienne que sa corruption et ses défauts. L'histoire et les monuments démontrent et enseignent le contraire. L'histoire, on la torture, on la fausse, parfois on la bâtit tout d'une pièce; les monuments, on les sacrifie, et tel qui se ferait scrupule, avec raison, de toucher à la production la plus infime du plus humble *imagier* du moyen-âge, aura à gloire de faire disparaître les restes sublimes des productions des artistes que François Ier et ses successeurs, pour ne pas remonter à Charles VIII et à Louis XII, avaient conduits à grands frais, d'Italie en France. Ces témoignages importunent parce qu'ils vont à l'encontre de la thèse impossible, qu'on a prise à soutenir.

(*Note de M. M. de A.*)

recherches et l'examen attentif et critique de toutes les collections de tableaux et de gravures répandues en Europe.

TABLEAUX A L'HUILE.

Scipion et Allucius, n° 1180. . .	Musée royal.
Sujet allégorique, n° 1181. . . .	Musée royal.
Lever de femme.	Musée de M. du Sommerard (1).
Une Vénus ou une Psyché. . . .	Collection de M. A. Devéria.

TABLEAUX A FRESQUE.

Huit grands tableaux, tirés des Métamorphoses, peints par Nicolo, sur les dessins du Primatice, dans une maison située rue des Bernardins, possédée en 1724 par le conseiller Le Tellier (2).

Tableaux à l'hôtel de Montmorency, plus tard hôtel de Mesme, peints par Nicolo, sur les dessins du Primatice. C'étaient les vertus personnifiées : la Foi, l'Espérance, la Charité, la Prudence, la Tempérance, la Justice, la Force, la Libéralité, la Vérité, et une dernière Vertu, qui n'est pas nommée (3).

Tableaux à l'hôtel de Guise. Parmi ces tableaux, l'on remarquait une Adoration des Mages, dans la chapelle dudit hôtel. Les autres tableaux étaient peut-être les Sciences et les Vertus personnifiées, différentes de celles indiquées au précédent article, et que l'on trouve pareillement dans l'œuvre du Primatice (4).

Plusieurs tableaux au château de Beauregard, près de Blois. Le six principaux se trouvaient dans la chapelle et représentaient : une Descente de croix et les Mystères de la résurrection ; Jésus-Christ sortant du tombeau ; l'Ange assis à l'entrée du tombeau ; Jésus-Christ apparaissant à la Magdeleine sous la forme d'un jardinier ; Jésus-Christ s'entretenant avec les pèlerins d'Emmaüs ; Jésus-Christ faisant toucher son côté à saint Thomas (5).

(1) La planche de ce dernier tableau a paru dans la quatrième livraison de l'ouvrage de M. du Sommerard, intitulé : *Les arts au moyen âge*.

(2) Félibien, *Entretiens sur les vies des peintres*, t. I, p. 523. — Sauval, *Antiquités de Paris*, t. III, p. 2. — Florent Lecomte, *Cabinet des tableaux et estampes*, t. III, 1re partie, p. 4.

(3) Félibien, t. I, p. 523. — Œuvre du Primatice à la bibliothèque royale.

(4) Félibien, t. I, p 523. Sauval, t. II, p. 196 ; t. III, p. 10. Œuvre du Primatice à la bibliothèque royale.

(5) Félibien, t. I, p. 523, 524. Je crois que les gravures de ces tableaux sont à

Une grande quantité de tableaux qui ont été gravés par Léon Davent, Fantuzzi et autres graveurs, mais pour lesquels je n'ai pu découvrir le lieu qu'ils occupaient primitivement (1).

Plusieurs tableaux à fresque, exécutés dans l'ancienne salle du conseil, à l'extrémité du pavillon des poêles, ou des reines mères, à Fontainebleau. Dès le temps où écrivait le père Dan, en 1642, ces peintures étaient presque entièrement ruinées : il n'indique pas les sujets (2).

Quatre grands tableaux de paysage peints par le Primatice lui-même dans l'ancien Cabinet des curiosités, à Fontainebleau. — Huit autres tableaux de paysage peints à la détrempe par Nicolo, mais très-probablement sur les dessins du Primatice, dans l'ancien Cabinet des peintures, transformé plus tard en Cabinet de la Reine ou des Empereurs, à Fontainebleau. Nous n'avons retrouvé aucun vestige de ces douze tableaux de paysage dans les salles qu'ils décoraient autrefois ; mais nous croyons que les gravures des quatre premiers sont à la fin du premier volume de l'œuvre du Primatice, à la bibliothèque royale (3).

Huit grands tableaux dont les sujets étaient pris de l'Iliade, et dont quelques-uns se rapportaient à la vie d'Ulysse avant le siége de Troie. Ces tableaux, placés dans la chambre de saint Louis, à Fontainebleau, étaient peints par Nicolo, sur les dessins du Primatice : Vanloo les avait restaurés en 1725 : ils ont entièrement péri. Les sujets étaient : 1° Entrevue d'Hélène et de Pâris, et au-dessous, dans de petits cadres de stuc et à fresque, la nymphe Ciana montrant à Cérès la ceinture de Proserpine ; 2° l'Enlèvement d'Hélène par Pâris ; au-dessous, les Sirènes changées en oiseaux ; 3° Douleur de Ménélas après l'enlèvement d'Hélène ; au-dessous, le géant Encelade accablé sous les monts Pélion et Ossa ; 4° Ulysse feint d'avoir perdu l'esprit pour ne pas aller au siége de Troie ; au-dessus, Adonis tué par un sanglier ; au-dessous, les Nymphes, compagnes de Proserpine, s'opposent à son enlèvement ; 5° Agamemnon élu chef de

la bibliothèque du roi : elles se trouvent, non dans l'œuvre du Primatice, mais dans un amas de gravures dépareillées. On y reconnaît un sentiment profond et admirable de sainteté, d'onction, de simplicité noble.

(1) L'œuvre du Primatice à la bibliothèque royale.—Bartsch, *le Peintre-Graveur*, t. XVI, page 309 et suivantes. Toutes les gravures des tableaux du Primatice n'ont pas été relevées par Bartsch. L'on peut citer, entre autres, une chasse aux monstres marins, par Diane, qu'on trouve dans la collection de M. Gatteaux.

(2) Père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, p. 131. — Guilbert, *Description historique de Fontainebleau*, t. I, p. 42.

(3) Père Dan, pages 84 et 138. — Guilbert, t. I, p. 151. — OEuvre du Primatice à la Bibliothèque royale.

l'armée, par les princes grecs; au-dessus, Mercure conduit les mânes aux enfers; au-dessous, Pluton enlève Proserpine; 6° Sacrifice d'Ulysse et des princes grecs pour se rendre les dieux propices pendant leur voyage; au-dessus, Proserpine change en lézard Abas ou Stellio, qui l'a insultée; 7° Achille reconnu par Ulysse, déguisé en marchand; au-dessous, Proserpine change Ascalaphe en hibou; 8° Thétis commande à Vulcain de forger des armes pour Achille (1).

Huit tableaux de la vie d'Alexandre, placés dans la salle d'Alexandre, ou de la duchesse d'Estampes, convertie aujourd'hui en escalier, à Fontainebleau (2).

Huit grandes compositions mythologiques et cinquante autres tableaux plus petits, dont les sujets sont empruntés la plupart à la mythologie, dans la salle du Bal, ou de Henri II, à Fontainebleau (3).

Plusieurs des tableaux à fresque de la Porte-Dorée, à Fontainebleau. L'on a attribué exclusivement, mais à tort, ces tableaux à Rosso : quatre au moins, et peut-être un plus grand nombre, sont de la main du Primatice, comme nous le prouverons bientôt (4).

Un délicieux médaillon représentant Vénus, Mars et l'Amour. Vénus a l'un de ses bras étendu sur l'Amour et l'autre passé autour du cou de Mars. Je crois ce médaillon peint de la main du Primatice (5).

Cinquante-huit tableaux des Travaux d'Ulysse, à son retour de Troie, sujets tirés de l'Odyssée : chaque tableau avait six pieds et demi de haut sur huit de large. Tous ces tableaux, peints à fresque par Nicolo, sur les dessins du Primatice, étaient placés sur les murs de droite et de gauche de la grande galerie, ou galerie d'Ulysse, à Fontainebleau. Ils avaient été restaurés, en 1661, par Baltazar, et gravés antérieurement par Van Thulden, élève de Rubens. Ils furent détruits, avec la galerie elle-même, sous Louis XV. Nous ne donnerons pas l'indication des sujets de ces cinquante-huit tableaux, parce qu'on trouve cette indication dans le père Dan et dans Guilbert, et parce que les gravures de Van Thulden, quoique rares, existent. On les trouve à la bibliothèque royale, dans l'œuvre

(1) Le père Dan, p. 83. Guilbert, t. I, p. 106.

(2) Ces tableaux subsistent et viennent d'être restaurés par M. Abel de Pujol; mais, à la Mascarade de Persépolis l'on a substitué le Nœud gordien; nous en parlerons plus tard.

(3) Ces tableaux subsistent et viennent d'être restaurés par M. Alaux.

(4) Ces tableaux subsistent et viennent d'être restaurés par M. Picot.

(5) Ce médaillon subsiste et se trouve placé au-dessus de la cheminée du Cabinet de François Ier, à Fontainebleau.

du Primatice. Mariette possédait les dessins originaux de ces cinquante-huit tableaux (1). A sa mort, ils ont été acquis par un particulier. Nous ne savons pas s'ils sont encore en France : ils ne se trouvent pas à la collection des dessins du Musée royal (2).

Un tableau représentant la Reddition de la ville du Havre à Charles IX, dans la même galerie (3).

Quatre-vingt-quatre tableaux ou médaillons peints à fresque (4), en camaïeu, ou sur émail, près de la porte et de la cheminée, et dans les quatorze compartiments de la voûte de la galerie d'Ulysse, ou grande galerie, à Fontainebleau : les dessins étaient du Primatice, la peinture de Nicolo. Tous ces tableaux, chefs-d'œuvre de l'art, ont été détruits en même temps que la galerie (5).

Le père Dan ne donne l'énoncé que de cinq de ces quatre-vingt-quatre tableaux. Le Musée royal ne possède les dessins originaux que d'un petit nombre. Les gravures de cette vaste composition existent, à ce que nous a assuré un artiste dans lequel nous avons pleine confiance; mais elles sont très-rares, et nous n'avons pu, jusqu'à présent, nous en procurer la communication et l'examen. Enfin, il n'y a plus d'indication complète de ces tableaux dans l'ouvrage, devenu fort rare, de Guilbert. Ces considérations et le prodigieux mérite des tableaux nous engagent à donner ici textuellement la description de Guilbert, telle qu'on la trouve au tome II, pages 24 et 27-35.

Aux deux extrémités de la galerie (la galerie d'Ulysse), où on voit en entrant, sur les massifs de la porte, Flore et Cérès, et à l'autre extrémité, aux côtés de la cheminée, Bacchus et Saturne, en camaïeu, grands comme nature, représentant les quatre Saisons.

Quatorze compartiments de stuc forment un berceau à plein cintre, distribué en nombre de tableaux de diverses idées et fictions poétiques à fresque, dans les bordures de stuc dorées, par Saint-Martin (Primatice) et Nicolo.

(1) Note de la *Vie de Primatice* par Vasari, traduction française par Lebas de Courmont, 1803, p 14.

(2) Père Dan, p. 110-116. — Guilbert, t. II, p. 14, 27.

(3) Père Dan, p. 117. Guilbert, t. II, p. 24.

(4) Quelques personnes prétendent que ces tableaux étaient peints à l'huile. Cette opinion est contraire au témoignage de Guilbert, t. II, p. 27. — Il y avait quatre-vingts tableaux à la voûte, comme nous l'avons énoncé au commencement de cet article, et quatre autres près de la porte et de la cheminée : c'étaient Flore et Cérès, Bacchus et Saturne.

(5) Père Dan, p. 116, 117. — Guilbert, t. II, p. 24, 25-35.

Premier compartiment.

Au premier compartiment en entrant, on voit un Amour qui tient un carquois et joue dans l'air.

Au milieu est un grand tableau représentant l'Olympe, montagne de Thessalie que Jupiter habitait avec toute sa cour.

Ensuite un autre Amour qui tient un casque.

Dans les angles :

A droite, Mercure, dieu de l'éloquence, du commerce et des voleurs, et messager des dieux, s'entretient avec Bacchus, dieu du vin.

A gauche, Junon, déesse des royaumes et des richesses, avec Cybèle, déesse de la terre.

A droite, Diane, déesse de la chasse, et Cérès, déesse de l'agriculture et des moissons.

A gauche, Mars, dieu de la guerre, et Saturne, dieu du temps.

Deuxième compartiment.

Vénus et Cupidon.

Neptune sur son char au milieu des eaux.

Vertumne et Pomone.

Dans les angles :

A droite, Bellone, déesse de la guerre.

A gauche, Vulcain, dieu des feux souterrains, et forgeron de Jupiter.

A droite, une Tempête.

A gauche, Eole, dieu des vents.

Troisième compartiment.

Au milieu, les Antipodes.

A droite, Neptune, dieu des eaux, et Pluton, dieu des enfers.

A gauche, les trois Grâces, qui suivaient toujours Vénus.

A droite, des Nymphes qui s'entretiennent avec des Amours.

A gauche, Hercule, si connu par ses travaux, qui s'entretient avec Pan, dieu des campagnes et des bergers.

A droite, Bacchus et Saturne.

Quatrième compartiment.

Un médaillon en émail représentant la France victorieuse, sous l'emblème d'un roi assis sur un trône, près d'un monceau d'armes, ayant un coq à ses pieds, symbole de la vigilance, et des hommes morts ou escla-

ves près de lui. Au-dessous est écrit : *Victoria gallica;* ce qui peut avoir rapport à la fameuse bataille de Marignan.

Au milieu, Hercule qui file près d'Omphale, reine de Lydie, pendant que l'Amour s'exerce à décocher ses traits.

A droite, Calliope, muse de l'éloquence et de la poésie héroïque.

A gauche, Erato, muse de la poésie amoureuse.

A droite, Terpsichore, déesse de la musique.

A gauche, Apollon, dieu du Parnasse, qui joue de la lyre, et le satyre Pan qui s'en moque.

Ensuite est un médaillon en émail représentant l'Abondance, assise près d'une urne, au milieu de deux cornes d'abondance ; au-dessous est écrit : *Ubertas gallica.*

Cinquième compartiment.

Latone, maîtresse de Jupiter et mère de Diane et d'Apollon.

Dans les angles sont quatre médaillons en émail, représentant ;

A droite, l'Hiver.

A gauche, le Printemps.

A droite, l'Automne.

A gauche, l'Été.

Sixième compartiment.

Jupiter, dieu du ciel, accompagné de Neptune et d'Éole.

A droite, Apollon, accompagné du fameux cheval Pégase, qui en naissant frappa du pied contre terre, et fit sortir une fontaine nommée Hippocrène, qui entoure le Parnasse.

A gauche, Diane.

A droite, une femme qui tient un dard, et a une peau de tigre ou de sanglier à ses pieds.

A gauche, Mercure.

Septième compartiment.

Bacchus.

A droite, Diane et le satyre Pan.

A gauche, Orphée qui charme les animaux, et arrête le cours des fleuves par l'harmonie de sa lyre.

A droite, Esculape, dieu de la médecine.

A gauche, Latone, Diane et Apollon.

Au-dessous sont quatre médaillons en émail représentant :

A droite, Apollon et Diane, qui tuent les enfants de Niobé, qui s'était préférée à Latone, parce qu'elle avait quatorze enfants. Au-dessous est écrit ce vers d'Ovide :

Sicut erant juncti, trajecit utrumque sagitta,

qui a rapport à Phédine et Tantale, deux des enfants de Niobé, qui furent tués de la même flèche, pendant qu'ils luttaient l'un contre l'autre.

A gauche, Niobé à genoux, qui supplie Apollon et Diane de lui conserver au moins sa dernière fille; ce qu'exprime ce vers d'Ovide :

De multis minimam posco, clamavit, et unam.

A droite, Jupiter et Junon sur les airs, et au-dessous, Io, aimée de Jupiter, changée en vache par Junon, et confiée à Argus pour la garder, avec ce vers au-dessous :

Illud erat tempus quo te pastoria pellis
Texit.

A gauche, Apollon tue le serpent Pithon, et au-dessous :

Mille gravem telis exhausta pene pharetra
Perdidit.

Huitième compartiment.

Les trois tableaux qui composent ce compartiment, et font le milieu de la galerie, demandent une nouvelle attention aux amateurs des plus parfaites beautés. Rien n'est représenté avec plus d'énergie que les différentes passions de ces dieux imaginaires, qui, échauffés par le vin, commencent à s'humaniser, et l'on y voit avec plaisir les prétendues déesses devenir sensibles aux tendres sentiments que n'éloigne jamais le vin.

Au premier tableau est représenté un festin des dieux et déesses en aussi grand nombre qu'ils étaient ridiculement multipliés.

Au milieu, une danse des déesses ;

Au troisième, le mont Parnasse ou Apollon, ou les neuf Muses.

Neuvième compartiment.

Au milieu, Pallas, et dans les quatre angles, des Vertus, telle que la Charité, la Religion, la Prudence et la Piété.

Quatre médaillons en émail représentant au-dessous, à droite, l'Enlèvement des Sabines.

A gauche, les Romains et les Sabins prêts à donner bataille.

A droite, le Triomphe de Romulus.

A gauche, Jupiter, protecteur de l'armée de Romulus, qui lui élève un temple en l'honneur de Jupiter Férétrien.

Dixième compartiment.

Les Heures, filles de Jupiter, qui tiennent des cadrans et des horloges, et sont accompagnées de la Justice.

Dans les angles, les quatre principaux Fleuves et les quatre Parties du Monde, représentées par différents animaux.

Onzième compartiment.

Neptune sur son char.

Dans les angles :

A droite, Flore ou le Printemps.

A gauche, Bacchus ou l'Automne.

A droite, Saturne ou l'Hiver.

A gauche, Cérès ou l'Été.

Douzième compartiment.

L'Apothéose de Minerve, qui est enlevée au ciel par les Grâces.

Dans les angles :

A droite, Polymnestor, roi de Thrace, tue Polydore, fils de Priam, qui lui avait été confié, et s'empare de ses richesses.

A gauche, il est presque effacé, et on n'y voit qu'une tête qui semble causer avec deux femmes.

A droite, Polixène, fille de Priam, immolée par Pyrrhus sur le tombeau de son père, lorsque l'on était dans le temple pour la cérémonie de son mariage.

A gauche, Mars et Vénus.

Treizième compartiment.

Mars, reçu au nombre des Dieux.

Dans les angles :

Des Naïades, qui représentent les principales rivières de France.

Quatorzième compartiment.

Apollon sur le Parnasse avec les neuf Muses, autour de Jupiter et Junon.

Aux quatre angles, sont différents sacrifices :

A droite, d'un bélier.

A gauche, d'un enfant.

A droite, d'un taureau.

A gauche, d'un cheval.

Quinzième compartiment.

Au milieu, Flore, déesse des jardins.

Aux deux côtés, des Nymphes.

Le Musée royal possède le dessin du vaste et admirable tableau qui occupait le milieu de la voûte, le Festin des dieux et des déesses. La notice du Musée dit que ce dessin est la première pensée de la composition exécutée dans la salle du Bal, ou de Henri II, au palais de Fontainebleau. C'est une erreur. Le Festin des dieux à la salle de Henri II n'a rien de commun, ni pour l'ensemble ni pour les détails, avec le Festin des dieux dont le Musée possède le dessin. Le Festin de la salle de Henri II est parfaitement reconnaissable aux circonstances suivantes : c'est le festin des noces de Thétis et de Pélée : la Discorde, furieuse de n'avoir pas été invitée, sème la division, en jetant une pomme d'or sur la table, pendant que les dieux et les déesses sont occupés de Momus, leur bouffon, qui les divertit. Pas une seule de ces circonstances ne se trouve dans le dessin du Festin des dieux que possède le Musée : toutes celles, au contraire, que fournit la description de Guilbert, notamment les effets du vin sur les dieux et sur les déesses, s'y rencontrent. (Voir ci-dessus le huitième compartiment.) Nul doute dès lors que le dessin du Musée ne soit le modèle du Festin des dieux qui était peint à la voûte de la galerie d'Ulysse, et non pas celui du Festin peint à la salle du Bal, ou de Henri II, et que M. Alaux vient de restaurer. Même remarque pour le dessin de l'Assemblée des dieux. L'Assemblée des dieux, ou plutôt la Récréation des dieux, de la salle de Henri II, est caractérisée par des détails qui empêchent de confondre ce tableau avec toute autre composition analogue du Primatice : par exemple, on y voit les trois Grâces exécutant une danse (1). Au contraire, dans le dessin du Musée, tous les dieux et toutes les déesses sont assis dans un calme grandiose et majestueux. De plus, ils sont placés dans un ordre circulaire évidemment approprié à un plafond, et jamais le

(1) Le père Dan, page 102 ; Guilbert, t. II, p. 62, donnent exactement une partie de ces détails ; mais ils se trompent quand ils disent que ce sont Junon, Vénus et Minerve qui exécutent une danse. La danse est exécutée par les trois Grâces ; Junon, Vénus et Minerve sont placées plus haut, à droite et à gauche de Jupiter, et sont reconnaissables à plusieurs attributs caractéristiques.

plafond de la salle de Henri II n'a été disposé pour recevoir de peinture. Donc le dessin du Musée est étranger aux peintures de la salle de Henri II, et se rapporte à un tableau que l'on trouvait à la voûte de la galerie d'Ulysse : nous croyons que c'était au milieu du premier compartiment. L'indication du livret doit être réformée pour cet article, comme pour le premier. Parmi les autres dessins du Musée qui avaient été exécutés à la voûte de la galerie d'Ulysse, nous comptons encore : Flore (onzième ou quinzième compartiment) ; un Fleuve appuyé sur son urne ; près de lui sont des enfants jouant avec un chameau (dixième compartiment) ; Mars et Vénus (douzième compartiment). Ce qui nous confirme encore dans notre opinion, c'est que tous ces dessins sont du même style et présentent un caractère remarquable de beauté et de noblesse : évidemment ils ont été faits à la même époque de la vie de l'artiste, et en quelque sorte dans une même veine de travail. En outre, l'exécution matérielle est la même partout ; ils sont dessinés à la plume, lavés et rehaussés de blanc ; et cette similitude s'explique, parce qu'ils avaient été composés pour un même usage et pour un même lieu.

Les autres dessins du Primatice que possède le Musée royal sont les suivants :

Rébecca donne à boire à Eliézer.
Bénédiction de Jacob.
La Charité.
La Charité.
Un Prophète.
Titon et l'Aurore, ou les divinités marines amenant les chevaux du Soleil. (Sujet exécuté à la Porte-Dorée de Fontainebleau, restauré par M. Picot.)
Jupiter.
Léda.
Mars et Vénus au bain.
Le Triomphe de l'Amour.
Bacchus étouffe un serpent.
Amphitrite.
Pan et Syrinx.
Pan accompagné de plusieurs génies.
L'Aurore sur son char.
Hylas enlevé par les nymphes.
Réunion de satyres.
Phèdre et Hippolyte.
Phèdre, Thésée et Hippolyte.
Un prisonnier conduit devant le vainqueur.
Un sujet allégorique.
Un autre sujet allégorique.
Plusieurs Génies.
La Tempérance.
Un jeune homme porté au son des instruments. (C'est Pâris blessé, exécuté à la Porte-Dorée : M. Picot vient de restaurer ce tableau.)
Fragment de dessin pour l'ornement d'un plafond exécuté à Fontainebleau.
Deux vieillards (exécutés à Fontainebleau, dans la salle de Henri II.)

La description de Guilbert et la notice des dessins du Musée

donnent lieu à une dernière observation sur Primatice. Cet ardent génie qui, dans le champ immense de la peinture, ne devait presque pas laisser un coin sans le remuer et sans en faire sortir un sujet important, avait traité, au neuvième compartiment de la galerie d'Ulysse, l'Enlèvement des Sabines, et les Sabines se jetant entre les Romains et les Sabins prêts à donner bataille.

Poussin et David se sont exercés précisément sur les mêmes sujets. Que sont devenus les médaillons empreints de la composition du Primatice? C'est ce que l'on ignore. Poussin et David, comme Audran, comme Mignard, comme Le Moine, avaient-ils été, le premier à Fontainebleau, le second dans le cabinet de quelque amateur, s'inspirer des idées du peintre bolonais? En avaient-ils, d'imitation, transporté quelques-unes dans leurs propres tableaux; ou bien d'opposition, de lutte, de contraste, avaient-ils refait une scène nouvelle, saisi le sujet par un autre côté, donné aux passions une allure et une expression différentes? Certes, il serait curieux de retrouver les pièces de ce procès artistique et de prononcer en connaissance de cause.

Nous possédons les points de comparaison pour un autre sujet, pour Phèdre, Thésée et Hippolyte, entre le Primatice et Guérin, l'un des représentants les plus illustres de notre école moderne. On sait comment Guérin a traité ce sujet. Hippolyte se justifie, Thésée écoute, Phèdre écoute aussi, et dans une angoisse si convulsive, que si son époux venait à jeter un seul regard sur elle, il reconnaîtraît la culpabilité écrite sur son visage renversé et dans ses yeux presque hors de leur orbite. Primatice a choisi un autre moment, et mis en jeu les passions d'une manière différente. Phèdre est penchée vers l'oreille de Thésée : elle épuise les dernières paroles que lui dicte la fureur de l'amour méprisé, et le soin de son honneur à défendre. Thésée, trompé, fatalement persuadé, transporté de courroux, prononce sa malédiction et appelle contre son fils l'inévitable vengeance de Neptune. Un frappant contraste, une distinction admirablement rendue, à laquelle le spectateur ne peut se méprendre, c'est, dans les traits de Phèdre, la rage intéressée, et sur le visage de Thésée, l'indignation consciencieuse. Respectant l'erreur et l'ordre d'un père qui le chasse de sa présence, subissant avec regret une malédiction imméritée, Hippolyte s'éloigne déjà courbé sous le poids de ses malheurs : sa bouche n'ose contredire, de peur de couvrir

d'une éternelle rougeur le front de Thésée ; mais le geste significatif de son bras tendu en arrière, l'expression de son visage, protestent énergiquement de son innocence. Chez Guérin, le drame marche ; chez le Primatice, il est à son dénoûment. Entre ces deux manières de concevoir et de rendre le sujet, que l'on examine et que l'on choisisse.

A. Poirson.

DISCOURS

DU

COMTE DE CAYLUS SUR LES DESSINS,

LU A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET SCULPTURE, LE 7 JUIN 1732.

A M. le Directeur de la *Revue universelle des Arts*.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

J'espère ne point causer trop d'ennui aux trop heureux amateurs qui ont voué leur vie et leurs rêveries à la collection des dessins, en leur communiquant une pièce où sont développés en très-bons termes, bien qu'un peu longuement, les considérants des lettres de noblesse de leur délicieuse manie. Je l'ai trouvée dans un manuscrit qui de la bibliothèque de J. Goddé est venu dans celle des Musées impériaux. Ce manuscrit se compose de diverses dissertations relatives aux arts, les unes publiées dans le *Mercure*, les autres inédites, presque toutes par Ch. Coypel, le premier peintre du Roi et du Duc d'Orléans; vous savez que ce Coypel eut, après son père, Antoine, la charge de garde des dessins du cabinet du Roi. J'avais cru d'abord que le morceau que je vous envoie, et dans lequel il était trop facile de reconnaître une des *conférences* que les académiciens écoutaient dans les graves séances de la Compagnie, était, comme les deux autres discours qui la précèdent dans notre Recueil, une élucubration de Ch. Coypel. Mais deux mots écrits que vous y verrez à la distance de quelques pages : « je ne suis qu'un amateur » [p. 12 du MSS], et « l'un de vous (M. Ch. Coypel), messieurs, et mon amy » [p. 21], ne m'ont pas permis cette illusion, et il a fallu chercher à l'École des Beaux-Arts, dans les registres de l'ancienne Académie royale, le nom de l'auteur du *Discours sur les desseins*.

Assez mal guidé par la phrase : « ce que M. Coypel vous a lu dans une de vos dernières conférences sur les noms et sur les

prix des tableaux que vous pouvez et que vous devez même ignorer, » dont le sens se rapportait indubitablement à certains passages du *Dialogue sur la connaissance de la Peinture* que notre MS déclare avoir été lu à l'Académie au mois d'août 1726, j'ai dû feuilleter, et feuilleter longtemps les registres pour y trouver mention de mon *Discours*, et ce n'est qu'après avoir rencontré de nouveau, à la date du 1er décembre 1731, une seconde lecture du *Dialogue sur la connaissance de la Peinture*, qu'enfin, dans le procès-verbal de la séance du « samedi septième de juin 1732, » rédigé par le secrétaire Dubois de Saint-Gelais, mes yeux sont tombés sur les lignes suivantes :

« L'Académie s'est assemblée à l'ordinaire. — M. le comte de Caylus, amateur honoraire, a lu un excellent discours qu'il a composé sur les dessins, lequel est rempli de réflexions profondes sur l'utilité de leur étude, ce qui est accompagné de remarques qui en sont autant de preuves. »

Anne-Claude-Philippe de Thubières de Grimoard de Pestels de Levi, comte de Caylus, né le 31 octobre 1692, avait, en effet, été reçu de l'Académie royale de peinture et sculpture, le 24 novembre 1731, avec le titre de conseiller honoraire amateur, et il y était traité, avec quelque justice, de « connaisseur profond. » Personne, en l'absence de Mariette, qui ne fit partie de l'Académie qu'en 1750, comme associé libre, n'était plus digne d'entretenir cette Académie royale de l'importance et de l'intérêt des dessins; personne, pas même Coypel, n'avait tant feuilleté ceux du cabinet du Roi ; personne, à coup sûr, n'avait tant fait pour eux :

« Lorsqu'il eut connu M. Crozat, et qu'il eut pénétré dans son beau cabinet, il lui emprunta des dessins, les copia et finit par en graver un grand nombre. Il se rabattoit ensuite sur ceux du Roi, et pendant plusieurs années il ne fit autre chose que d'en faire des gravures. Il étoit alors très-lié d'amitié avec M. Coypel qui en avoit la garde (1). Il ne cessa de s'en occuper que lorsqu'il

(1) « Avec quelle satisfaction ne se rassembloit-on pas auprès de l'illustre mort que nous regrettons ! soit qu'après avoir déployé ses propres richesses, il ouvrît les portefeuilles de desseins dont le Roi lui avoit confié la garde, et que, les accompagnant de ses judicieuses observations, il fît naître dans les spectateurs l'estime et la vénération dont il étoit penetré lui-même pour ces excellentes productions de l'art, soit qu'une autre société le retînt... etc. » *Avertissement du Catalogue des tableanx, desseins, marbres, etc., du cabinet de feu M. Coypel, premier peintre du Roi, etc.* — Paris, 1753. — (Par Mariette.)

cessa de fréquenter M. Coypel aussi souvent qu'il l'avoit fait. L'amitié se refroidit, sans que l'estime en souffrît ni pût s'altérer. Coypel devint premier peintre et Directeur de l'Académie, et M. de Caylus fut le plus ardent de ses défenseurs contre une cabale qui auroit bien voulu s'opposer à ce choix... » *Abecedario,* t. I, p. 341.

La série des dessins des maîtres qu'a gravés Caylus est innombrable; il a dépensé là, durant quelques années, cette activité d'esprit et de main dont parle ailleurs Mariette. Outre les 59 caricatures de Léonard publiées en 1730, et presque tous les dessins d'illustres Italiens, insérés dans les deux beaux volumes du cabinet Crozat, outre une foule de croquis contemporains, et Watteau, et Bouchardon, et Lafage, et Ch. Coypel, et Oppenord, et Parrocel, outre des dessins qu'il empruntait aux collections de ses amis, de Ch. Coypel, entre autres, Caylus grava d'après les dessins du cabinet du Roi jusqu'à 229 planches, qui font aujourd'hui partie de la Chalcographie impériale du Louvre, et qui paraissent y être venues avec le superbe fonds de planches de l'ancienne Académie royale de peinture, sculpture et gravure. C'est un présent qu'aura fait Caylus à l'Académie, et qui parlait plus éloquemment encore que son discours en faveur de la noble étude des dessins.

Pour ce Recueil vraiment considérable, Caylus avait cherché un frontispice, et c'est par son cher Coypel qu'il l'avait fait dessiner. Le titre dont je parle, et dont la planche, bien faible à coup sûr, non par la faute du graveur, mais par celle du dessinateur, a été depuis longtemps supprimée et manque à notre Chalcographie, représentait Minerve écartant le voile qui cachait la Nature aux yeux du Génie. On y lisait sur le rideau soulevé par la déesse : *Estampes gravées sur les desseins du cabinet du Roy. — Car. Coypel in. — Ck. sculp.*

Il serait digne de mon cher maître, M. Reiset, l'homme qui a le plus fait, depuis Caylus, pour la mise en honneur de notre Collection nationale de dessins, et qui l'a caressée avec des yeux non moins passionnés et plus éclairés que ceux de l'amateur du XVIIIe siècle, de faire imprimer en tête du Recueil des fac-simile de Caylus, son *Discours sur les desseins,* de même qu'est imprimé le texte explicatif du traité de Le Brun sur la physionomie des animaux, de même que l'ancienne Académie royale avait

la pensée, les registres en font foi, d'imprimer l'éloge des académiciens en tête du Recueil des portraits qu'elle faisait graver pour morceaux de réception, et dont les planches sont l'une des richesses de la Chalcographie.

Et pourquoi, puisque nous sommes en train de rêves innocents, ne souhaiterions-nous pas de voir le frontispice qui porte les deux noms unis de Coypel et de Caylus, reproduit par l'un de ces habiles continuateurs de Caylus, A. Le Roy, Rosotte, Chenay, Lefman, etc., lesquels, en dépassant leur maître, ont bien, j'en suis sûr, gardé quelque reconnaissance à ce père de l'art des fac-simile, qui leur a frayé la route, et dont l'œuvre, à la Chalcographie du Louvre, a fait naître, en 1848, la pensée de travaux charmants, où tant de jeunes artistes trouveront tout d'abord de précieuses ressources, et, qui mieux est, la voie de leur talent.

Tout à vous,

Ph. de Chennevières.

DISCOURS SUR LES DESSEINS.

« Messieurs,

La partie de la curiosité qui concerne les desseins êtant naturellement renfermée dans le plan de vos conférences, j'ay cru que je pouvois vous communiquer quelques refléxions que j'ay faites, non sur le dessein en particulier, que je regarde comme le fondement d'un art sur lequel je ne puis recevoir icy que des leçons; mais sur les desseins en general, sur leur attrait, sur leur vtilité, et sur leur connoissance. Voila quel est mon projet, et le sujet sur lequel je vais vous entretenir.

Tout ce que les grands hommes mettent au jour est avec raison recommendable à leurs contemporains, mais plus encore à ceux qui leur succèdent; cette refléxion generale convient peut-être plus aux arts et à la peinture en particulier qu'à toutes les autres productions de l'esprit : nous voyons donc depuis longtems considérer et rechercher les desseins des grands maîtres, et nous sommes assez heureux pour qu'il se soit trouvé (dès l'enfance même de la peinture) des amateurs assez zélés pour nous les avoir conservé. L'obligation que nous leur avons est d'autant plus grande, à mon sens, que les desseins sont vne des choses les plus

attrayantes pour un peintre, ou pour un amateur, et qu'il est certain que l'on est fort avancé dans la connoissance des arts lorsqu'on les sçait bien lire.

Quoy de plus agréable, en effet, que de suivre un artiste du premier ordre, dans le besoin qu'il a eu de produire, ou dans la première idée dont il a été frappé, pour vne machine dont on peut comparer l'exécution; d'approfondir les différens changemens que ses refléxions luy ont fait faire, avant que d'avoir arresté son ouvrage; de chercher à s'en rendre compte; de se voir enfin avec luy dans son propre cabinet, et de pouvoir se former le goust, en examinant les raisons qui l'ont engagé à faire des changemens. Après avoir examiné ces premières pensées, avec quel plaisir ne voit-on pas les études correctes faites d'après la Nature? Le Nud d'une figure drapée? Le détail de cette même draperie? enfin toutes les parties qui ont servy à la perfection du tableau ou de la machine que l'Univers admire. Il me paroît encore que les grands Artistes nous font éprouver des Impressions semblables à celles qu'ils ont eux-mêmes ressenti; la Poésie nous échauffe dans leurs premières conceptions, la Sagesse et la Vérité nous frappent dans les choses arrestées.

Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion, et prouvant combien l'Esprit de l'auteur ressentoit alors la force et la vérité de l'expression; l'œil curieux et l'imagination animée se plaisent et sont flattés d'achever ce qui souvent n'est qu'ébauché. La différence qui se trouve selon moy, entre un beau dessein et un beau tableau, c'est que dans l'un on peut lire, à proportion de ses forces, tout ce que le grand Peintre a voulu representer, et que dans l'autre on termine soy-même l'objet qui vous est offert; par conséquent on est souvent plus piqué de la vuë de l'un que de celle de l'autre : car il faut toujours chercher dans l'amour-propre les raisons du contentement, et celles de la préférence que les hommes accordent à une chose. Le seul inconvenient qui se trouve dans cette séduissante partye de l'art que vous pratiqués, Messieurs, c'est la façon dont plusieurs Peintres se sont laissés emporter par le plaisir de dessiner, ils ont négligé la Peinture pour s'attacher uniquement au dessein. Ils se sont absolument livrés au charme flatteur de jeter promptement leurs idées sur le papier, aussi bien qu'à celuy d'imiter la nature dans les Paysages, et dans les autres beautés dont elle sçait si bien piquer le goust de ses adorateurs.

Quelque bien qu'ayent dessiné ceux que je viens de citer, il en faut convenir, c'est toujours vne espèce de libertinage que l'on doit blâmer; c'est un inconvenient dans le quel il faut toujours empescher la jeunesse

de tomber, avec d'autant plus de séverité, que cette opération paresseuse, augmente chaque jour l'Eloignement que l'on prend pour la Peinture. Je vous rapporteray à ce sujet, Messieurs, l'Exemple que me fournissent un François et un Italien, tous deux Illustres ; l'un est le Parmesan, l'autre est la Fage ; et leurs productions sont une preuve bien évidente de ce que je viens d'avancer. Le premier a très-peu fait de tableaux, le second n'en a point fait du tout, et même les desseins qu'il a voulu terminer ont toujours perdu, leur premier feu s'étant évaporé. Sans entrer dans le detail de leurs manières, je vous diray seulement qu'il me paroît que l'un a pris Raphaël du côté de ses graces, ou, pour mieux dire, il a été si pénétré de cette partye dans les ouvrages de ce grand homme, qu'à force de vouloir se les rendre sensibles il est tombé dans le déffaut de ceux qui outrent. Pour l'autre, il a produit avec une fougue presque surnaturelle la façon de muscler, et le prononcé de ses contours rappellent quelques fois l'Idée de Michel-Ange. Quoy qu'il en soit, ils ont bien dessiné l'un et l'autre, leur plume est séduissante, et la Fage a sçu pour ainsi dire représenter des torrents de figures. Mais il me semble qu'en se rendant compte du plaisir que donnent ces sortes de desseins, l'on est obligé de convenir à la fin qu'ils sont privés de cette solidité que l'on trouve dans ceux des grands peintres. Ceux-cy ont pour base l'indication de la couleur, et cette OEconomie sage et majestueuse qui doit regner dans les compositions des tableaux, de façon que l'on pourroit, absolument parlant, refuser au Parmesan et à la Fage le nom de Peintre, car à l'examen de leurs desseins on n'y decouvre point ny cette idée première, ny cette refléxion qui prouvent que l'ouvrage était composé dans la teste avant que d'être mis sur le papier. L'harmonie, ce don du ciel, l'intelligence du clair-obscur, et peut-être l'habitude d'employer la couleur, peuvent donc seules contribuer à la beauté de l'ouvrage dont je vous entretiens. Ces refléxions me prouvent la nécéssité d'étudier ces partyes et celle de ne s'en jamais écarter. Je me flatte de vous avoir prouvé, Messieurs, combien elles doivent être recommendables à un Peintre, puisqu'elles se font sentir avec plaisir quand on les apperçoit, et qu'on les désire quand elles ne se trouvent pas dans les desseins mêmes qui semblent au premier aspect n'en avoir pas besoin pour plaire.

L'harmonie, et l'intelligence du clair-obscur, qui émanent purement d'une plus grande profondeur dans l'art, me paroissent donc manquer dans les desseins non seulement de ceux que je viens de nommer, mais dans ceux des artistes qui ne sont que déssinateurs. L'on verra dans leurs ouvrages vn beau tour qu'ils auront donné à vne figure, ils feront

un bel assemblage d'académies, mais le véritable goust ne sera pas pleinement satisfait en étudiant leurs ouvrages.

Ce seroit icy le lieu de parler de l'abus des Esquisses sans trop m'écarter de mon sujet, mais il ne m'appartient pas d'enseigner, Je n'ay résolu que de faire l'essay de quelques refléxions, Je ne suis qu'amateur, et l'amateur et le maître doivent parler bien différemment, L'un peut réfléchir, l'autre doit donner des leçons, et je les attends de vous, Messieurs.

Je crois vous avoir représenté en général ce qui produit l'attrait dans l'étude et dans la connoissance des desseins : Je vais à présent vous consulter sur l'vtilité dont je crois qu'ils peuvent être pour le Peintre ou pour l'amateur.

Je suis persuadé que le grand homme n'est formé que par les presents de la nature; mais cette nature, toute belle qu'elle puisse être, a besoin de culture et d'ornements, et la vuë de beaux desseins est un des moyens que l'on doit d'autant plus employer à cet effet, qu'il applanit une grande quantité de difficultés qui se présentent à chaque pas dans la pratique d'un art aussy étendu que celuy de la Peinture. Rien n'éxcite le génie d'un Peintre, et ne lui donne cette chaleur de teste si nécessaire pour la composition, que l'examen d'un beau dessein; voila deja vne vtilité bien considérable; l'on voit à découvert et sans aucune illusion, dans les desseins, la façon dont le Peintre a sçu lire la Nature, et celle dont il a sçu quelques fois prendre vne licence heureuse.

Cette réfléxion me rend encore l'étude des desseins recommendable; mais vn des objets à mon sens le plus considérable, c'est que le maniéré se dévoile absolument dans les desseins : par conséquent ils peuvent empescher de tomber dans ce déffaut capital, ils peuvent reparer une mauvaise éducation aussi bien qu'un faux goust auquel il s'est laissé aller. La couleur peut quelques fois faire excuser le déffaut du maniéré dans un tableau, au lieu que le dessein, n'ayant pour ainsi dire aucune enveloppe, peut engager et convaincre celuy qui l'étudie à reconnoître toute l'étendue de cet inconvenient, d'autant plus que par la comparaison que l'on en peut faire avec d'autres ouvrages du même genre, l'on devient aisement sensible à la véritable, et à la belle imitation de la Nature.

Par le maniéré que je critique icy, je n'entends pas parler de la manière et du faire par lequel on distingue les productions d'un homme d'avec celles d'un autre, je veux seulement vous parler de l'abus de cette manière qui fait que l'on dessine de pratique quoique d'après la Nature. Abus que l'on n'a que trop vû de tous les tems dans les ouvrages de ceux

qui négligent la Nature, ou qui la soumettent à vne habitude; enfin de ceux qui sacrifient à l'imagination.

De plus l'étude des desseins fait voir à découvert les différentes routes que tant d'habiles gens ont pris pour arriver au même but. Ces routes sont à l'infini, et nous prouvent que lorsque la nature a doüé un homme de sentimens, il n'a qu'à se laisser aller à son inspiration, et aux leçons qu'elle seule peut donner; pour lors il méritera des admirateurs soit dans une partye, soit dans une autre de toutes celles qui composent ce grand art.

Toutes ces raisons m'engageroient à conseiller à un Peintre de posséder des desseins et de les étudier. Souvent Rubens en agissoit ainsi, et son exemple est d'autant meilleur à suivre qu'il est des momens où le génie plus amorty a besoin d'être reveillé. L'on peut étudier sans devenir esclave, et la critique que l'on fera de la partye la plus foible d'un dessein est souvent une merveilleuse leçon. J'ay dit qu'un Peintre doit s'abandonner au talent dont la nature l'a doüé, Je suis bien éloigné d'en disconvenir; mais en même tems je crois qu'un artiste dont le but est la perfection de son art ne doit point mépriser non plus qu'ignorer les productions des autres; lorsqu'il ne veut absolument rien devoir qu'à luy-même il marche dans une route qui le doit nécessairement égarer.

Quant à la connoissance particulière des desseins, il paroît d'abord singulier et même difficile à croire qu'un ouvrage aussy simple qui souvent n'est exprimé que par un simple trait, et qui n'est recommendable quelques fois que par le seul feu de l'imagination, il paroît singulier, dis-je, qu'une telle chose puisse être aussi bien copiée que nous la voyons tous les jours. La multiplicité des originaux en ce genre, dont chaque cabinet, à l'envy l'un de l'autre, se flatte de posseder une partye considérable, est une preuve de la quantité des copies : cependant quand on imaginera que moins il y a d'opérations pour le copiste, et plus il luy est aisé d'arriver à la parfaite imitation, l'on ne sera plus étonné de cette quantité de copies, et l'on conviendra que puisque tant d'habiles gens ont été trompés sur l'originalité des tableaux dont l'opération est beaucoup plus difficile parce qu'elle est plus composée, à plus forte raison on peut être trompé sur les desseins. Mais cette réfléxion n'est bonne que pour les marchands ou pour ceux qui ne peuvent se departir (en formant leur cabinet) des idées que donne l'avarice ou la vanité. Une copie qui aura été determinée original par des gens sages et connoisseurs est à mon sens un original; elle est encore plus authentique quand elle aura été jugée telle par les Peintres.

J'insiste, Messieurs, sur cette déférence düe aux maîtres de l'art, et je la regarde comme une profession de foy que je dois au public comme amateur, à cause du sentiment presque général des curieux de tous les pays, qui disent hardiment que les Peintres ne se connoissent point en tableaux, non plus qu'en desseins. Permettez-moi de vous renvoyer icy à ce qu'un de vous (M. Ch. Coypel), Messieurs, et mon amy, vous a lü dans une de vos dernières conférences sur les noms, et sur les prix des tableaux que vous pouvés, et que vous devés même ignorer.

Il ne me reste plus qu'à prouver par une dernière réfléxion que les grands Peintres ne sont pas toujours responsables des fautes que l'on peut leur reprocher dans l'ordonnance de leurs compositions exécutées, et que l'examen de leurs desseins peut servir bien souvent à les excuser.

Ceux qui font travailler les gens d'art, soit les Princes, soit les gens opulens, doivent avoir le choix et la voix sur l'ouvrage qu'ils proposent, c'est bien le moins; mais quelque juste et quelque naturelle que soit cette décision, elle a souvent gâté de très-belles dispositions, et contraint le génie et l'exécution des auteurs.

Rien n'est si rare à trouver que le goust naturel; il est encore plus rare de rencontrer quelqu'un qui défère absolument au goust d'un autre, quelque éclairé que celuy-cy puisse être, d'autant plus qu'il n'y a personne qui ne se vante, et qui ne soit même convaincu qu'il a du goust. Telle est et sera toujours la situation des gens du monde, sans même que l'on puisse exiger autre chose de leur jugement : cependant il résulte de cette situation générale et nécessaire un inconvénient pour les arts, qui causera souvent leur malheur dans la suite des tems, comme il l'a causé jusqu'icy. Il ne pouroit être reparé qu'en laissant l'artiste absolument le maître de son exécution dans toutes les parties. Je vais vous rapporter un exemple qui convient à mon sujet, c'est le cabinet des desseins du Roy qui me l'a donné.

On conserve dans ce cabinet un grand dessein de Raphaël (1) d'une très-belle conservation, beau dans toutes ses parties et terminé d'une façon qui ne peut laisser douter qu'il n'ayt été fait à dessein d'être montré à Léon X, afin de rendre ce Pape sensible à la composition et à l'ordonnance du sujet. Ce sujet représente l'apparition de saint Pierre et de saint Paul qui fait impréssion sur l'esprit d'Attila. Ce Prince paroît à la teste de son armée sortant d'un défilé, ce qui donne une facilité avantageuse et pi-

(1) Le magnifique dessin de Raphaël dont parle ici Caylus a été gravé par les deux amis, par Caylus lui-même et par Charles Coypel. (Voir le n° 231 du *Cat. de la Chalcographie.*)

quante pour indiquer une multitude. Cette partye dont l'horison est terminé par une ville en flammes, pour marquer les ravages que cette armée faisoit en Italie, cette partye est demeurée dans le tableau comme elle est représentée dans le dessein ; mais dans celuy-ci Attila est précédé de plusieurs soldats qui font un cortège convenable à sa dignité ; ces soldats remplissent tout le devant de la composition, ils ressentent et prennent part à la surprise et à la terreur que l'apparition des Apôtres inspire à Attila. Le Pape est dans l'éloignement, arrivant avec sa suite dans le dessein de se présenter à ce Prince, comme l'histoire le rapporte. Rien n'étoit donc plus sage, plus convenable, et plus avantageux, que cette belle disposition du Peintre. Au lieu de ce que je viens de vous exposer, que voit-on ? Léon X qui s'est fait peindre représentant S[t] Léon monté sur sa mulle, et dans un équipage très-peu avantageux pour la peinture ; il est suivy de ses Prêtres et de ses Cardinaux, et ce cortège occupe la moityé du terrain et du premier plan de sa composition sur lequel tout l'effet est jetté. Le Pape est en face du Conquérant, tendant une main pour l'arrester ; enfin il semble participer au miracle des Apôtres.

Cette vanité du Pape, à laquelle il a fallu que Raphaël se soit soumis a rendu sa composition moins grande. L'apparition des Apôtres subsistoit de la même façon dans l'une et dans l'autre composition, et le miracle de la religion étoit égallement prouvé. L'art seul a donc souffert dans le changement ordonné à Raphaël. Si ce grand homme a été contraint de soumettre un génie fondé sur autant de connaissances, si Léon X, ce grand amateur des arts, a pu faire gâter une aussi belle composition pour une aussi petite vanité, que deviennent les autres artistes en comparant les autres Ordonnateurs !

UNE SECONDE LETTRE DE M. T. O. WEIGEL

DE LEIPZIG.

M. T. O. Weigel a eu la gracieuseté de nous gratifier à nouveau d'une seconde et fort intéressante lettre concernant sa riche et célèbre collection d'estampes, — ce dont nous le remercions infiniment; — lettre curieuse, certes, laquelle nous semble être bien plus attrayante encore que la première que nous avons fait connaître précédemment dans la *Revue universelle;* c'est aussi à cause de son vif et incontestable intérêt que nous l'insérons ici. Cette lettre vient éclaircir deux points qui, nous l'avouons, nous intriguaient beaucoup et dont le second nous intrigue toujours, malgré le dire de M. Weigel : c'était d'abord le mot « *Teigdruckes* » que nous n'avions compris que très-imparfaitement, mais qui se trouve élucidé ici; puis — et surtout — l'autre point: l'annonce si fabuleuse et si inattendue pour nous, et pour d'autres encore, d'estampes du XIIe siècle (sic). M. Weigel répond à notre question ainsi qu'à nos doutes et, de plus, ajoute à ce qu'il avait déjà dit, à propos de sa prochaine publication, d'autres détails et renseignements des plus précieux pour l'iconophile. Nous faisons suivre cette lettre de quelques nouvelles réflexions au sujet de son contenu, en déclarant toutefois que nous les émettons en toute sincérité, avec un bon esprit et dans un seul but : celui de rechercher la vérité partout et toujours. Que M. Weigel agrée donc favorablement nos remarques—et même nos doutes—telles que nous les donnons, c'est-à-dire, avec une pleine et entière franchise et sans arrière-pensée aucune. Voici la lettre :

« Leipzig, ce 25 mai 1859.

MONSIEUR,

« Vos chères lignes du 28 avril me sont une nouvelle preuve de votre intérêt chaleureux à faire des recherches sur l'histoire de l'imprimerie, et j'honore la franchise avec laquelle vous révoquez en doute vis-à-vis de moi certaines communications de ma lettre du 7 avril. Permettez-moi

aujourd'hui de lever vos doutes par des preuves écrites en m'occupant plus en détail des premières productions de l'art de l'imprimerie. Je suis réduit à ces preuves écrites parce que, malheureusement, je crains de n'avoir pas de sitôt l'avantage de vous fournir, par la visite de ma collection, le moyen de vous convaincre, par l'autopsie, de la vérité de ce que j'ai avancé.

« Les imprimés dont j'ai fait mention dans ma dernière lettre, qui se trouvent dans ma collection, et qui, dans mon catalogue qui va paraître, formeront un tableau complet de l'activité de l'imprimerie depuis le XIIe jusqu'au commencement du XVIe siècle, n'ont rien de commun avec des gravures exécutées sans intention de les multiplier par l'impression. *Il est donc uniquement question de planches de métal et de bois* (*Holzstoecken*) *exécutées pour être imprimées.*

« Je comprends parfaitement ce que cette communication aurait eu de surprenant pour vous et aussi pour moi-même, avant les découvertes et acquisitions d'une extrême importance que j'ai faites pour mes collections, quoiqu'une connaissance, même superficielle, d'anciennes gravures sur bois fût déjà suffisante pour donner la conviction indubitable qu'une pratique exercée de la xylographie a dû précéder la feuille importante de 1423, le *Saint Christophe* de Buxheim, et que le graveur P. 1451 de mon excellente feuille représentant la Sainte Vierge comme reine du ciel, dont vous avez parlé dans la *Revue universelle*, a dû être actif pendant des années comme graveur, avant d'être capable de créer une telle feuille, on n'en a pas moins pris pour point de départ, jusqu'à présent, cette même feuille de 1423, et on a daté en conséquence l'histoire de l'impression de gravures sur bois du premier quart du XVe siècle. Mais aujourd'hui les choses se présentent autrement. Les plus anciens produits de l'imprimerie dans ma collection consistent en fragments d'ornements de chasuble (*Messgewänder*) imprimés sur soie et confectionnés, probablement en Italie, au XIIe ou au commencement du XIIIe siècle, et principalement en une représentation du Christ en croix avec la Sainte Vierge et Saint Jean, imprimée sur parchemin et coloriée, laquelle, d'après le témoignage unanime (?) de nos archéologues artistiques les plus solides, a été exécutée au plus tard au XIIe ou au commencement du XIIIe siècle. Cette feuille, infiniment importante pour l'histoire de l'art d'imprimer au moyen-âge, ornait l'ais d'une reliure dans le midi de l'Allemagne, où il remplaçait les ouvrages ciselés d'orfévrerie ou les sculptures en ivoire telles qu'on en trouve à l'extérieur des reliures de manuscrits précieux du moyen-âge. A la suite de ces produits précieux, primitifs, de l'imprimerie,

se rangent dans ma collection une suite de feuilles du XIVe siècle qui forment jusqu'au premier quart du XVIe siècle, dans les divers genres d'impressions de planches de métal et de bois, de gravures sur métal et de premières épreuves de la xylographie, un tout complet d'à peu près 500 numéros, parmi lesquels se trouvent onze œuvres xylographiques complètes (3 Ars moriendi, 2 Biblia pauperum, 1 Vita S. Joannis, etc.) Le fragment xylographique d'une *Moral play* (pièce de théâtre moralisée) en langue anglaise, et d'autres morceaux extrêmement précieux.

« Avant de finir je ne veux pas manquer de répondre à votre question concernant l'impression en pâte (*teigdruckes*) : ce sont des impressions de planches de métal taillées en relief, remplies d'une masse colorée et collante, sur du papier à fond d'ocre doré (*goldocker*). Les chairs étaient quelquefois peintes en blanc, et les contours rehaussés en or. Mais on trouve la peinture très-rarement bien conservée, et lorsqu'elle est effacée les feuilles ont une apparence sale et tout à fait trouble (*unklar*). Je possède cependant une feuille de ce genre d'une très-belle conservation et une précieuse et pareille impression avec poussière de velours (*mit sammet staub*), représentant Saint George avec le Dragon, du commencement du XVe siècle. L'invention de ce genre d'imprimerie appartient à l'Allemagne.

« Vers la fin de cette année paraîtra, dans l'imprimerie de mon frère, le premier volume d'un excellent ouvrage de M. F.-D. Passavant. — *Le peintre-graveur, histoire de la gravure sur bois et au burin,* — auquel j'ai fourni d'amples matériaux et pour lequel mon ouvrage sur mes collections formera, pour ainsi dire, l'Atlas de gravures.

« Afin de prévenir des impostures et des erreurs, je vous envoie l'annonce ci-jointe et je vous prie, dans l'intérêt de la science, de la divulguer par les organes de publicité qui sont à votre disposition (1).

« Je suis, etc., etc.

« T. O. WEIGEL. »

M. Weigel confirme donc, et d'une manière qui semble n'admettre aucune contradiction, son assertion à l'égard d'estampes du XIIe siècle, lorsqu'il écrit et souligne cette phrase : — *Il est donc uniquement question de planches de métal et de bois exécutées pour être imprimées.* — Donc, point d'ambiguïté possible ! Eh bien, malgré cette déclaration si nettement formulée, qu'il nous

(1) Nous donnerons cette pièce dans la *Revue.*

soit permis de douter encore et de ne point croire à l'existence d'estampes gravées — et imprimées au XIIe siècle. — En écrivant cela nous n'entendons suspecter en aucune façon la bonne foi de M. Weigel, loin de nous une telle pensée. Nous aimons à croire plutôt que M. Weigel s'illusionne quelque peu à propos de ses enfants; pareil, en cela, à tout bon père qui, volontiers et souvent, aime à se créer des illusions à l'égard des siens! et la feuille mentionnée pourrait bien n'être en définitive, en la supposant authentique, qu'un dessin à la plume ayant quelque apparence ou analogie avec une gravure. Cela s'est vu (1). Cependant, tout en émettant aussi ouvertement nos doutes, nous croyons devoir déclarer que notre incrédulité n'est guère, chez nous, un parti pris ni ne procède non plus d'un système préconçu; nous voulons simplement nous mettre en garde, et aussi d'autres, à l'égard d'une annonce qui nous paraît être par trop fabuleuse pour l'accepter sans aucun contrôle! Mais aussi nous déclarons avec la même franchise que nous n'entendons nullement nier la possibilité du fait. Loin de là! Car, et ceci est logique : de ce qu'un fait n'ait point encore été constaté, il ne doit pas s'ensuivre nécessairement qu'il ne puisse exister. Mais ce qui, selon nous, est infiniment moins problématique et moins sujet à caution, c'est que l'origine de l'impression de la gravure, en jugeant sainement la question, d'après les documents connus aujourd'hui et acquis à la science, puisse ou doive remonter jusqu'au XIIe siècle. Il s'en faut, croyons-nous, de quelque chose !

L'intéressante question qui nous occupe ici, celle de pouvoir admettre l'authenticité d'une estampe du XIIe siècle, ne sera peut-être pas aussi difficile à juger que, de prime abord, on serait tenté de le supposer, surtout si la gravure annoncée est sur métal et si, comme nous aimons à l'espérer, M. Weigel se décide à donner des fac-simile en photographie, par la raison bien simple que le procédé technique de la gravure sur métal, à cette époque reculée, a un caractère tout à fait spécial et sur lequel il serait assez difficile de pouvoir se méprendre — même en jugeant ces

(1) Nous possédons quelques feuillets de papier d'une belle écriture du XVe siècle, ayant toutes les apparences d'impressions xylographiques et ayant les lettres fortement empreintes et faisant saillie au revers! Et cependant, malgré notre désir d'y découvrir autre chose, ce ne sont tout bonnement que des feuilles manuscrites.

planches gravées d'après les épreuves qui en proviennent (1). — Ce procédé de taille, trop peu analysé peut-être par les iconographes, est des plus simples : nous le ferons connaître, s'il ne l'est déjà, en temps et lieu (2).

« Les imprimés, » dit encore M. Weigel, « dont j'ai fait mention dans ma dernière lettre, » (celle déjà publiée), « formeront, dans mon catalogue qui va paraître, un tableau complet de l'activité de l'imprimerie depuis le XIIe jusqu'au commencement du XVIe siècle. »

A notre sens M. Weigel met quelque peu trop de luxe dans son assertion lorsqu'il veut démontrer — l'activité — de l'imprimerie depuis le XIIe jusqu'au XVIe siècle. Il ne cite cependant, pour venir à l'appui du fait et comme faisant partie de ses collections, qu'une seule feuille remontant au XIIe siècle, car le produit sur soie, mentionné dans la lettre, n'a rien à démêler ici et devrait, à notre avis, être élagué d'une collection de gravures; nous y reviendrons ci-après.

M. Weigel dit aussi : « A la suite de ces produits précieux, primitifs, de l'imprimerie, se rangent dans ma collection une suite de feuilles du XIVe siècle, etc. » Ici du moins nous sommes en parfait accord avec l'éminent iconophile et, selon notre intime conviction, c'est à ce XIVe siècle, et peut-être à sa seconde moitié, qu'il faudra s'adresser afin de découvrir les premiers vagissements de l'enfance du grand art de l'impression! Mais entre cette époque et la feuille du XIIe siècle, en la supposant authentique, bien entendu, reste toujours une toute petite lacune de — deux siècles! — où donc est « l'activité » de l'imprime-

(1) C'est à cause du vif intérêt qui s'attache aux monuments primitifs de la gravure, que nous insistons avec une si grande ténacité pour que des publications aussi importantes pour l'histoire des arts que celles annoncées ci-dessus, soient faites au moyen de la photographie ; car, des trésors pareils à ceux que renferme la célèbre collection Weigel ne sont guère discutables, à notre sentiment, que *de visu*, sinon d'après leur reproduction photographique. Aucune copie, quelle qu'elle puisse être, et malgré la plus scrupuleuse et habile imitation, ne pourra jamais remplacer la plus vulgaire photographie, laquelle est l'identification complète de l'original. Quant à nous, nous ne voulons tenir et ne tiendrons compte que de la reproduction photographique seule, et d'aucune autre!

(2) A chacun les résultats de ses recherches ! L'heure est passé où, si bénévolement, nous prodiguions à aucuns les fruits de nos labeurs, dont ils faisaient les leurs — et cela sans vergogne!

rie durant ce futile laps de temps? D'autres découvertes viendront-elles le remplir? Espérons-le! Lorsque M. Weigel dit encore « qu'une pratique exercée de la xylographie a dû précéder la feuille importante de 1423, le *Saint Christophe* de Buxhaim, et que le graveur P m cccc li de mon excellente feuille représentant la Sainte Vierge comme reine du Ciel, a dû être actif pendant des années comme graveur, avant d'être capable de créer une telle feuille, » nous pouvons aussi, sur ce point, être en parfaite concordance avec lui. Si la plupart des historiens de l'art de la gravure ont pris l'année 1423 comme point de départ, plusieurs, certes, sous-entendaient probablement que ce ne pouvait être là l'extrême limite à donner à l'époque de l'invention, mais que cette feuille du *Saint Christophe* était la plus ancienne estampe datée connue. Maints iconographes ont nécessairement dû préjuger une époque plus reculée à assigner aux premiers essais pratiques de l'art d'imprimer, cela ne peut faire doute, mais on s'en tenait à une date certaine. Pour le maître P. de 1451, il doit en être de même : il peut et, indubitablement, doit avoir produit d'autres œuvres bien avant qu'il n'exécutât la belle planche de la Vierge aux anges. Son travail, du reste, le démontre suffisamment. D'autres estampes, les précieuses feuilles de la Passion, de 1446, trouvées et décrites par M. Renouvier, nous donnent une date plus ancienne encore, et même la plus ancienne connue de la gravure sur métal; et, sans nul doute ces importantes découvertes ne seront point les dernières qui viendront nous révéler des faits nouveaux. Mais enfin, de ces deux dates-ci — 1423 et 1446 — jusqu'au XIIe siècle l'étape est bien longue à parcourir, nous semble-t-il, et, probablement, n'y parviendrons-nous jamais. Cependant, nous ne croyons pas qu'il faille rigoureusement s'en tenir à des dates inscrites sur des feuilles gravées pour aller vers l'origine de l'impression de la gravure! D'autres indices peuvent nous guider avec quelque certitude et, en certains cas, avec plus de chance de succès, certes, qu'une date gravée, laquelle peut être ou fautive ou faussée! Il est vrai que, pour s'aventurer en ce chemin, il faut y aller avec prudence et réserve et ne point se laisser entraîner par l'attrait de choses nouvelles et surtout il est nécessaire de se mettre en garde à l'encontre d'une idée préconçue. Cette diffi-

culté ne doit point cependant arrêter l'investigateur, bien au contraire; elle doit être pour lui le stimulant quasi obligé qui le conduira bien plus sûrement vers le but désiré.

Un autre point important de la lettre de M. Weigel, que nous ne voulons guère passer sous silence et sur lequel nous désirions revenir, est celui de la question d'étoffes imprimées. Dans l'annonce de la prochaine publication de son grand travail sur ses collections, M. Weigel mentionne un certain nombre d'impressions sur étoffes, soie, etc., lesquelles seront jointes et classées, paraît-il, parmi les impressions xylographiques, en taille-douce et typographiques! Nous confessons en toute humilité d'esprit ne rien comprendre à un pareil système que, quant à nous, nous n'admettons en aucune façon! Car, nous le demandons, que viendront faire parmi des estampes des imprimés sur étoffes pour habillement? Qu'ont-elles, ou que peuvent-elles avoir à démêler ensemble? Rien! absolument rien, croyons-nous, si ce n'est à se chercher chicane et à se brouiller? Les étoffes imprimées datent, si nous ne faisons erreur, de fort loin et étaient connues des anciens peuples de l'Orient, et de telles impressions ne doivent pas être confondues avec l'impression dont nous nous occupons ici. Si M. Weigel a cru devoir réunir tout ce qui, de près ou de loin, se rattachait à ce bel art, il aurait dû étendre infiniment son rayon s'il voulait tout embrasser. Car, en procédant ainsi, pourquoi, en ce cas, ne pas admettre de même, comme point de départ, les empreintes des sceaux, qui, elles également, sont des impressions? Et les monnaies aussi, dont les légendes, au lieu d'être gravées, étaient, et sont encore, frappées dans les *coins* au moyen de poinçons, tout comme pour la frappe des matrices pour la fonte des caractères typographiques. Tous ces divers procédés d'impressions peuvent, certes, avoir contribué à la grande découverte, mais rien cependant ne le prouve! Et, en tout cas, cela ne peut guère avoir eu lieu que d'une manière indirecte et sans suite probable. Si, dans le monde des inventions, tout s'enchaîne, et si du simple on va au composé, cela n'a lieu, le plus souvent, qu'au moyen d'anneaux quasi imperceptibles; et si, parfois, il est nécessaire d'en tenir compte, il ne faut pas non plus confondre sans motifs des inventions n'ayant entre elles qu'une apparence de parenté! Suivre cette voie conduirait directement à l'infini! Mieux vaut, nous semble-

t-il, classer les faits par catégories et par groupes. Nous voudrions donc, dans l'unique intérêt de la science, qu'il ne fût jamais question pour l'histoire de l'art d'imprimer des estampes et des livres que des seuls monuments qui, tout spécialement, s'y rattachent, c'est à savoir : les produits xylographiques, typographiques et en taille-douce. Hors de là, tout devient confusion!

Que M. Weigel nous pardonne l'extrême franchise avec laquelle nous émettons notre opinion; elle ne peut nuire : au contraire, elle provoquera peut-être des éclaircissements qui, sans doute, viendront de beaucoup simplifier la question. Nous adressons aussi à M. Weigel de sincères remercîments et pour sa lettre, et surtout pour les curieux renseignements qu'il veut bien nous communiquer, lesquels nous sont on ne peut plus agréables!

Puissions-nous bientôt voir apparaître le grand travail iconographique annoncé et si vivement désiré de tous!

Ch. de Brou.

DOCUMENTS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XVIII

Il existe un petit livre que les bibliographes ont négligé de citer et qui peut passer pour inconnu, quoique l'auteur soit le célèbre André Félibien, sieur des Avaux.

Ce livre est intitulé : *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes*. Paris, 1679, *avec privilége du Roy*, in-12 de 81 pages, non compris le titre, et 16 ff. non chiff. pour la table. L'exemplaire que nous avons sous les yeux ne contient pas le privilége dans lequel l'auteur est nommé. Il y a plus que des noms dans ce volume rare, il y a des dates, il y a des faits, il y a des jugements. André Félibien, qui publiait alors ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes,* aura voulu sans doute en donner un abrégé très-sommaire, en faisant imprimer simultanément cette nomenclature chronologique; mais il y a mis beaucoup de détails qui ne se trouvent pas dans son grand ouvrage. Ainsi, on y remarque un grand nombre de noms d'artistes contemporains, avec l'indication du lieu de leur naissance et la date de leur mort.

Nous avons donc cru nécessaire de tirer de ce volume rarissime tout ce qui concerne les peintres et les sculpteurs français, ainsi que les étrangers qui ont travaillé en France. Ce sera, en quelque sorte, un appendice au *Livre des peintres* de l'abbé de Marolles, qui rimait péniblement, vers la même époque, les noms qu'André Félibien se bornait à recueillir chronologiquement. On trouvera dans cette liste, destinée à servir de guide à l'amateur des beaux-arts au XVIIe siècle, des renseignements biographiques qui ne se rencontrent pas même dans les rimes de l'abbé de Marolles. Rien n'est indifférent, rien n'est inutile, ce nous

semble, pour préparer des matériaux à l'histoire de l'art en France.

Il nous a paru peu convenable d'ajouter des notes, même rectificatives, à cet extrait textuel, qui doit figurer, à titre de document, dans la collection de la *Revue universelle des Arts*. Ce n'est pas un travail d'histoire et de critique que l'auteur a voulu faire, c'est simplement un aide-mémoire, un essai d'inventaire, un répertoire usuel, qui est resté à l'état d'ébauche et qui renferme pourtant des indications précieuses qu'on chercherait vainement ailleurs.

P. L.

TABLEAU ONOMASTIQUE

DES ARTISTES FRANÇAIS.

Du temps du pape Jules II, Bramante eut ordre de S. S. de faire venir à Rome un nommé Claude qui demeuroit à Marseille, et un religieux de saint Dominique nommé frère Guillaume, qui peignoient parfaitement sur verre. Ils firent plusieurs ouvrages dans le Vatican, et en diverses églises de Rome. Claude mourut peu de temps après qu'il y fut arrivé; pour Guillaume, il vécut jusques en 1537, qu'il mourut âgé de 62 ans.

Maître Roux estoit Florentin et avoit étudié d'après les cartons de Michel-Ange; néantmoins il s'abandonna à son génie et se fit une manière particulière. Après avoir beaucoup peint en plusieurs lieux d'Italie, il vint en France où il travailla à Fontainebleau, et comme il estoit bien fait de corps et qu'il estoit sçavant, il se rendit si agréable au Roy François Ier, qu'il luy donna de bonnes pensions, et la direction de tous les ouvrages de peintures qui se faisoient alors. Il luy donna aussi une chanoinie de la Sainte-Chapelle de Paris. Il mourut misérablement à Fontainebleau l'an 1541, s'estant empoisonné luy-mesme.

Le Primatice, que l'on appelle quelquefois Francisque de Bologne, à cause qu'il estoit de Bologne en Italie, et quelquefois l'abbé de Saint-Martin, à cause de l'abbaye de Saint-Martin de Troye, dont il fut pourvû, vint en France du temps de Fran-

çois Ier. Il avoit beaucoup peint à Mantoue sous Jule Romain. Ses grands ouvrages se voyent à Fontainebleau. Il y a aussi plusieurs tableaux de sa main en divers cabinets. Entre les peintres qui travailloient sous luy et d'après ses desseins, les principaux estoient Giovan Baptista Bagnacavallo, Ruggieri da Bologna, Damiano del Barbieri, Prospero Fontana, Nicolo (1) de Modène, que l'on connoist sous le nom de Messer Nicolo, et qui surpassoit de beaucoup tous les autres. Tous ces peintres, s'estant fait une manière de peindre particulière et expéditive, n'ont pas pris assés de soin de rendre leurs ouvrages accomplis dans toutes les parties de la peinture.

Avant que ces peintres italiens fussent venus en France, on y travailloit peu dans le goust d'Italie, et on ne sçait guère les noms des plus habiles qui s'occupoient à cet art, quoiqu'il y en eust assés qui travaillassent particulièrement sur le verre pour les vitres d'église.

Pendant que maître Roux et le Primatice peignoient à Fontainebleau, outre quelques-uns que j'ay déjà nommez qui travaillèrent avec eux, il y en avoit encore plusieurs autres, tant Italiens, Flamans, que François, dont les plus considérables estoient Barthélemy Deminiato, et Laurent Regnaudin, Florentins; Francisque Pellegrin, Virgille, et Jean Buron, Claude Baldoüin, Francisque Cachetemier, Jean-Baptiste Bagnacavallo, Lucas Romain, Simon Le Roy, Charles et Thomas d'Origni; Louis, François et Jean Lerambert, Charles Charmoy, Germain Musnier, Martin de Chartres, Eustache du Bois, Antoine Fantose, Michel Rochetet. Il y avoit aussi un peintre en émail, qui en 1553 fit deux tableaux qui sont à la Sainte-Chapelle de Paris, où sont représentez Henri II et la Reine Catherine. Il se nommoit Léonard de Limoges.

Janet a fait quantité de portraits sous les règnes de François Ier, de Henri II, de François II et de Charles IX.

Corneille de Lion travailloit dans le mesme temps et estoit en vogue pour les portraits.

Du Moustier faisoit aussi des portraits avec des crayons de couleurs. Il eut un fils qui mourut à Rome vers l'an 1650 et qui travailloit de mesme manière.

(1) Nous avons conservé l'orthographe des noms telle qu'on la lit dans le document que nous reproduisons. (*Note du rédacteur.*)

Un des plus considérables de tous les peintres françois qui parussent alors a esté Jean Cousin, natif de Soucy proche de Sens. Il a beaucoup peint pour des vitres d'églises. On voit dans la sacristie des Minimes du Bois de Vincennes un tableau peint en huile où il a représenté le Jugement universel. Il estoit sçavant dans la géométrie et dans la perspective. Il a aussi travaillé de sculpture. Il vivoit encore en 1589.

Après la mort de Primatice, qui fut environ l'an 1570, Toussaint du Breuil, peintre du Roy, et Roger de Rogeri eurent la conduite des peintures de Fontainebleau.

Estienne du Perac a aussi travaillé à Fontainebleau et à Saint-Germain. Il mourut l'an 1601.

Jacob Bunel estoit de Blois. Il peignit avec du Breuil dans la petite Gallerie du Louvre, et fit plusieurs tableaux à Paris.

Jérosme Baullery estoit aussi un de ceux qui peignoient au Louvre en ce temps-là.

Henry Lerambert, Pasquier Testelin, Jean de Brie, Gabriel Sonnet, Ambroise du Bois, Guillaume Dumée travailloient tantost au Louvre et aux Tuilleries, tantost à Saint-Germain, tantost à Fontainebleau.

Pierre Porbus, de Bruges, mourut en 1588. Il eut un fils, nommé François, qui estudia sous Franc Flore. Ce François eut aussi un fils qui a beaucoup peint en France et a fait de fort beaux portraits. On en voit à Paris dans l'Hostel-de-Ville.

Les peintres qui estoient alors occupés en France aux Maisons Royales, estoient Jean de Hoey, Ambroise du Bois, et Martin Freminet.

De Hoey estoit Hollandais. Il mourut âgé de soixante et dix ans l'an 1615. Dans la même année mourut aussi Ambroise du Bois, natif d'Anvers. Il a beaucoup peint à Fontainebleau.

Martin Freminet estoit de Paris. Il travailla longtemps en Italie, et imita la manière du Caravage et de Michel-Ange. Après la mort de Du Breuil, le Roy Henry IV le fit venir en France et luy donna la conduite des peintures de Fontainebleau. Louis XIII le continua dans les mesmes emplois. Il mourut agé de 52 ans l'an 1619.

Lerambert et Guiot estoient de Paris. Ils peignoient beaucoup sous le règne de Henry IV et firent plusieurs desseins de tapisseries.

François Porbus, qui a fait plusieurs portraits à l'Hostel-de-Ville de Paris, travailloit dans le mesme temps. Il ne survécut à Freminet que de trois ou quatre ans.

On voit aussi dans le mesme Hostel-de-Ville des portraits faits par Louis Bobrun. Il estoit oncle de Henry et de Charles Bobrun, originaires d'Amboise. Louis eut pour élèves ses neveux, et Simon Renard, dit Saint-André.

Ferdinand Elle, de Malines, estoit alors en réputation pour les portraits. Il a laissé deux fils, Louis et Pierre, aussi peintres.

Il y avoit encore un peintre hollandois, nommé Vrains, qui a fait des tableaux dans l'Hostel-de-Ville de Paris.

Jean Le Clerc, de Nancy, mourut en 1633, âgé de 45 à 46 ans. Il avoit longtemps travaillé en Italie sous Charles Vénitien.

Varin, d'Amiens, a fait le tableau du grand autel des Carmes deschaussez. M. Poussin avait travaillé sous luy.

Blanchart a fait plusieurs ouvrages. Il peignit pour M. de Bullion surintendant des finances, la gallerie basse de sa maison. La partie qu'il possédoit le plus estoit le coloris. Il mourut en 1638. Il avoit un frère, aussi peintre, qui est mort depuis.

Simon Vouët, premier peintre du Roy, estoit de Paris. Lorsqu'il fut en Italie, il imita au commencement la manière de Valentin. Il avoit alors auprès de luy Charles Meslin, dit le Lorrain. Depuis qu'il fut en France, il eut plusieurs élèves, entre autres Pierre Mignard, Louis du Guernier, Le Note, de l'Estain, Charles Le Brun, Chapron, Le Sueur, Corneille, Hanse, Du Moustier, les Bernards, Tortebat, d'Origny, du Fresnoy, Noël Quillerié, Nicolas Nivet, Remy Vuibert, le frère Joseph Füeillant, Charles Person, Jacques Belly, Charles Dauphin, outre plusieurs autres peintres qui travailloient sous lui aux païsages et aux ornemens. Simon Vouët eut deux frères qui furent aussi peintres, Aubin et Claude. Simon mourut en 1649. Sa première femme, nommée Virginia de Vezzo de Veltri, peignoit assés bien. Melan a gravé son portrait.

Nicolas Poussin, natif d'Andely, mourut à Rome l'an 1665, âgé de 70 ans. Il n'y a guère eu de peintres qui ayent esté aussi sçavans que luy dans la peinture. L'on voit icy quantité de ses ouvrages de sa première, seconde et dernière manière.

Gaspre Dughet, beau-frère de Poussin, taschoit de l'imiter dans

le païsage et en a fait de fort beaux. Il est mort peu de temps après luy.

Jean Dominique, élève de Claude le Lorrain, faisoit le païsage dans la manière de son maistre.

Dauphin, disciple de Vouët, est mort depuis deux ans à Turin, où il peignoit. Dominique Barière, de Marseille, qui a gravé à Rome plusieurs ouvrages d'après le Dominiquin, et le Falda Milanois, qui a aussi gravé plusieurs veuës d'églises et de palais, sont morts l'an 1678.

Quelques années après la mort de M. Vouët, plusieurs peintres, inquiétez dans l'exercice de leur profession par les maistres peintres de Paris, s'unirent ensemble et formèrent une académie qui fut authorisée du Roy et qui receut de Sa Majesté une protection favorable. D'abord elle fut gouvernée par douze Anciens, et eut pour chef M. de Charmois, amateur des beaux-arts, lequel par ses soins et par son crédit avoit beaucoup contribué à son établissement. Ensuite le Roy donna un logement à ceux qui composoient l'Académie, pour faire leurs assemblées ; leur accorda des priviléges, les gratifia d'une pension, et agréa le choix qu'ils avoient fait de la personne de M^r le Cardinal Mazarin pour leur Protecteur et de celle de M^r le Chancelier Séguier pour Vice-Protecteur.

Après la mort de M^r le Cardinal, M^r le Chancelier fut Protecteur, et Mr Colbert Vice-Protecteur. Et lorsque la mort de M^r le Chancelier arriva, en 1673, Mr Colbert voulut bien honorer de sa protection l'Academie, qui sentit cette faveur avec d'autant plus de joye que dès le temps qu'il en fut Vice-Protecteur elle avoit receu des marques de l'affection singulière qu'il a pour les arts et pour les sciences. Ce qu'il a continué depuis avec tant de bonté, que c'est par ses soins et par les nouvelles graces qu'il luy a procurées, qu'elle s'est rendue la plus florissante et la plus célèbre qui ait encore esté. M^r le Marquis de Seignelay agréa aussi la Vice-Protection peu de temps après.

L'Académie fut donc gouvernée, dans son origine, par un chef qui ne faisoit pas profession d'estre peintre, et par douze Anciens qui faisoient la charge de professeurs. Mais depuis les nouveaux statuts et les derniers règlemens, elle se trouve composée, après la personne du Protecteur et du Vice-Protecteur, de quatre Recteurs, de douze Professeurs, d'Ajoints à Recteurs,

d'Ajoints à Professeurs, de Conseillers, d'un secrétaire, de deux autres Professeurs ; l'un pour l'anatomie et l'autre pour la géométrie et la perspective, et deux huissiers. M. de Ratabon remplissoit la charge de Directeur lorsqu'il mourut.

Quand l'Académie reçoit quelqu'un, il est admis dans la Compagnie pour la peinture ou pour sculpteur. Et les peintres sont receus selon le talent qu'ils ont dans la peinture; distinguant, par les lettres qu'elle donne, ceux qui travaillent à l'histoire de ceux qui ne font que des portraits, ou des païsages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits; ou bien qui ne peignent que de miniature, ou qui s'appliquent particulièrement à la graveure, ou à quelque autre partie qui regarde le dessein.

Ceux qui ont esté du corps de l'Académie et qui sont morts depuis son establissement sont : Martin de Charmois, sieur de Lauré, Conseiller du Roy en ses Conseils, chef de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le grand amour qu'il avoit pour les beaux-arts l'attachoit si fort à ces nobles exercices, qu'il en acquit non seulement la théorie, mais aussi la pratique, travaillant également bien de peinture et de sculpture.

Eustache Le Sueur fut dès le commencement de l'Académie un des Anciens. Il estoit de Paris et avoit travaillé longtemps sous M. Vouët. Bien qu'il n'eust point sorty de France, il a néantmoins fait des ouvrages d'un excellent goust. On en voit en divers endroits de Paris. Un des plus considérables est le petit cloistre des Chartreux, où il a peint l'histoire de saint Bruno.

Louis Testelin, de Paris, estoit aussi un des Anciens, et fut Professeur, après que les premiers statuts eurent esté changez, et qu'on y eut ajousté de nouveaux règlemens. Les tableaux qu'on voit de luy à Nostre-Dame de Paris sont des plus beaux qu'il ait faits.

Thomas Penager faisoit assez bien le païsage.

Armant Svanvelt estoit aussi païsagiste.

François Perier, de Saint-Jean de Laune dans la Franche-Comté, après estre arrivé de Rome en 1630, travailla quelque temps sous M. Vouët. Ensuite il retourna à Rome, d'où il estoit revenu pour la seconde fois. Il peignit la Gallerie de l'hostel de la Vrilliere. Il travailla au Rinci et fit plusieurs autres ouvrages à Paris. Il est mort Professeur dans l'Académie.

Hanse fut aussi un des Anciens dans l'Académie. Il faisait

fort bien des portraits de miniature, et d'un travail fort agréable. Il estoit en vogue à la Cour.

Simon Guillois mourut en décembre 1658.

Laurent de La Hire mourut à la fin de la mesme année. Il estoit de Paris, où il avoit toujours travaillé. Il entendoit fort bien l'architecture et la perspective; peignoit avec beaucoup d'amour et de soin, accompagnant ses figures de bastimens et de païsages agréables. On voit quantité de ses tableaux dans les églises de Paris et dans plusieurs hostels et maisons particulières. Il exerça la charge d'Ancien dans l'Académie.

Louis du Guernier travailloit de miniature, mais d'une manière différente de celle de Hanse. Il desseignoit beaucoup mieux, et ses portraits avoient une parfaite ressemblance. Il fut aussi Ancien dans l'Académie et mourut en 1659. Il avoit des frères plus jeunes que luy, qui ont aussi peint de miniature. Alexandre, qui s'occupoit beaucoup de païsage, mourut avant luy; et Pierre, qui a aussi fort bien fait des portraits, est mort depuis quatre ou cinq ans.

Jacques Sarazin, peintre et sculpteur, fut aussi un des Anciens et exerça la charge de Recteur. Ses ouvrages de sculpture sont considérables. Il mourut en décembre 1660.

Nicolas de Plate Montagne mourut la mesme année. Il faisoit fort bien les mers et du païsage.

Les Nains frères peignirent des histoires et des portraits, mais d'une manière noble, représentant souvent des sujets pauvres.

Blanchart, peintre, travailloit à l'histoire.

Vanmol peignit aussi des histoires et faisoit des portraits.

Michel Dorigni estoit de Saint-Quentin et disciple de M. Vouët, duquel il avoit espousé une des filles. Il a peint dans les appartements du chasteau de Vincennes. Il a aussi beaucoup gravé d'après les tableaux de son beau-père. Lorsqu'il mourut, en 1665, il exerçoit la charge de Professeur dans l'Académie.

Lanse faisoit du païsage, des fleurs et de la marine.

Le Moine peignoit aussi des fleurs et des fruits.

Le Bicheur estoit Professeur. Il peignoit fort bien les perspectives et en a fait imprimer. Il mourut l'an 1666.

Charles Person, Lorrain, a esté Recteur. Il a beaucoup peint pour des tapisseries. Sa manière tenoit de celle de Vouët dont il estoit élève. Il est mort en 1667.

Moellon travailloit aussi à des histoires pour des tapisseries.

Poissan, sculpteur, mourut en l'année 1668.

Nicolas Mignard, natif de Troye et dit d'Avignon, à cause qu'il y avoit pris femme et s'y estoit estably, a fait quantité de beaux ouvrages. Il a peint un des appartemens des Tuilleries. Il estoit Recteur, lorsqu'il mourut en 1668.

Vanobstat, Flamant, faisoit la mesme fonction dans l'Academie. Il estoit sculpteur et particulièrement estimé pour les bas-reliefs. Il mourut la mesme année.

Noel Quillerié a aussi peint dans un cabinet des Tuilleries, et est mort adjoint à Professeur en may 1669.

Barthélemy de Fontainebleau estoit aussi peintre et mourut la mesme année.

Nicolas du Moustier, de Paris, peignoit particulièrement des portraits.

Vanlo, peintre hollandois.

Claude Vignon, de Tours, s'est beaucoup distingué entre les peintres par sa manière toute particulière. Le nombre de ses ouvrages est très-grand, parce qu'il travailloit avec une merveilleuse promptitude. Il mourut Professeur en 1670.

Gervaise mourut la mesme année. Il a peint aux Tuilleries.

Louis Lerambert, sculpteur et Professeur, mourut aussi en 1670.

Legendre, aussi sculpteur et Professeur, mourut la mesme année.

Grégoire Huret, graveur, mourut aussi à la fin de la mesme année.

Sébastien Bourdon, de Montpellier, travailloit d'une manière aisée et expéditive. Il avoit beaucoup de feu, mais n'estoit pas si correct et ne finissoit pas ses ouvrages autant qu'il eut esté à désirer. Cependant l'on voit dans ses premiers tableaux un jeu de couleurs qui plaist à la veuë. Ce qu'il a fait de plus considérable est la Gallerie de M. de Bretonvilliers dans l'isle Notre-Dame. Il a aussi peint un des appartemens des Tuilleries; mais ces derniers ouvrages ne sont pas les plus beaux qu'il ait faits. Il avoit esté Ancien dans l'Académie et est mort Recteur en mars 1671.

Nocret estoit de Lorraine. Il y a plusieurs tableaux de sa main dans un des appartemens des Tuilleries. Sa manière estoit fraische et agréable. Il estoit Recteur, lorsqu'il mourut en 1672.

Michel Corneille fut aussi Ancien et Recteur dans l'Academie. Il avoit travaillé sous Vouët et a fait quantité d'ouvrages.

Simon François, natif de Tours, a esté adjoint à Professeur. Il avoit travaillé à Boulogne en Italie, du vivant de Guide. Et comme il le fréquentoit beaucoup, il taschoit aussi d'imiter sa manière. C'est de luy le tableau du grand Hostel de l'Institution des Pères de l'Oratoire, et celui du grand autel des Incurables.

Louis Boulogne a exercé la charge de Professeur. Il a peint quantité d'ouvrages. Un des derniers et des plus considerables est le plafond d'un cabinet, qu'il fit peu avant sa mort dans la maison de M. Le Menestrel, alors tresorier des Bastimens, où Genevieve et Marguerite de Boulogne ses filles travaillerent aussi. Il mourut en juin 1674.

Philippe de Champagne, de Bruxelles, a esté Ancien et Recteur dans l'Académie. Il a fait quantité d'ouvrages dans plusieurs églises et dans les maisons royales. Il est mort agé de soixante et douze ans en 1674.

Henry Gessey mourut la mesme année. Il estoit desseignateur pour les balets du Roy.

Le Fevre, de Fontainebleau, travailloit aux portraits. Il fut adjoint à Professeur, et mourut aussi en 1674.

Mathieu, Anglois de naissance, peignoit aussi des portraits et a beaucoup travaillé aux Gobelins.

Bertholet Flemael, de Liége, a fait la charge de Professeur. Il y a un tableau de sa main au plafond de la Grande Chambre du Roy au Palais des Tuilleries. Il est mort chanoine de Liege.

Popliere, de Troye, peignoit de miniature.

Jean Varin, intendant des Bastimens, et maistre de la Monnoye, a esté excellent à bien faire les poinçons et les carrez pour les médailles, comme on peut voir par celles qu'il a faites pour le Roy.

Herard, sculpteur, gravoit aussi pour des médailles, et mourut en 1675.

George Charmeton, de Lion, estoit élève de Stella. Il peignoit l'histoire, mais son principal talent estoit pour les ornemens dans les plafonds, particulièrement pour l'architecture. Il mourut en 1676.

François Chauveau, de Paris, mourut la mesme année. Il estoit élève de Laurent de La Hyre et Conseiller dans l'Académie où il avoit esté receu comme graveur. Il estoit considérable par la grande facilité qu'il avoit à inventer des sujets, les bien disposer

et desseigner agréablement. Il ne gravoit qu'à l'eau-forte, et a fait quantité d'ouvrages de son invention et d'après plusieurs maistres.

Baltazar Marcy, de Cambray, sculpteur, a esté adjoint à Professeur.

Henry Bobrun avoit esté Ancien, et Conseiller dans l'Académie depuis les nouveaux statuts. Il a fait un grand nombre de portraits de toute la Cour, où il estoit en vogue. Il faisoit la charge de trésorier de l'Académie, lorsqu'il est mort en 1677.

Simon Renard, dit Saint-André, de Paris, mourut la mesme année et travailloit particulièrement au portrait.

Ekman, de Paris, travailloit fort bien de miniature et ordonnoit des compositions d'histoires. Il est mort en l'année 1678.

Nicasius est mort dans la mesme année. Il peignoit fort bien les animaux.

Le Fèvre, qu'on appelloit de Venise, avoit esté receu dans l'Académie pour les portraits; mais, ayant voulu y entrer comme peintre d'histoire, il rendit ses lettres et se mit avec les maistres. Estant allé en Angleterre en 1676, il mourut lorsqu'il se disposoit à revenir en France.

Abraham Bosse, de Tours, avoit donné des leçons de perspective dans l'Académie, mais il s'y conduisit d'une manière qui l'en fit sortir. Il estoit excellent graveur, et s'il fust demeuré dans ce seul estat, il eust acquis plus de réputation et de bien qu'il n'a fait en voulant se rendre considérable par les pensées et les livres du sieur Desargues, qu'il a mis au jour.

Quant aux peintres qui n'estoient pas de l'Académie et qui sont morts depuis son establissement : Georges l'Allemant, de Nancy est un de ceux dont on voit beaucoup d'ouvrages. Il a fait quantité de desseins pour des tapisseries et plusieurs tableaux dans des églises.

Daniel du Moutier, peintre du Roy, faisoit des portraits au pastel.

La Richardière faisoit des portraits de miniature.

Pierre Brebiette, de Mante, a aussi peint et gravé à l'eau-forte.

Daniel Rabel peignoit et gravoit aussi.

Jean Monier, de Blois, avoit estudié en Italie sous le Passignan. Il a peint à Chartres dans l'Evesché et en beaucoup d'autres endroits. Il mourut en l'année 1656.

Nicolas Chaperon, de Chasteaudun, peintre, disciple de Vinet, demeura longtemps à Rome où il grava les Loges de Raphaël.

Jacques Stella, de Lion, mourut à Paris l'an 1657. Il avoit beaucoup peint en Italie. Il y a un tableau de luy au Noviciat des Jésuites, à l'opposite de celuy de Vouët. Il eut un frère plus jeune que luy, nommé Jean, qui estoit aussi peintre et qui mourut dix ans avant luy.

Jean le Maire, de Dammartin, surnommé le Gros de Maire, estudia d'abord sous Vignon et ensuite alla à Rome. Il a fort bien fait des perspectives : c'est de luy celle de Ruel. Il mourut l'an 1659, agé de 61 ans.

Jacques Fouquiere estoit excellent pour le païsage. Il eut un disciple nommé Rendu qui a imité sa manière.

Belin estoit élève de Fouquiere. Il a beaucoup travaillé aux païsages.

Guillerot, disciple de Bourdon, a aussi fait le païsage.

Baugin a fait des tableaux en divers endroits et plusieurs desseins de tapisseries.

Vamboucle peignoit parfaitement bien les animaux; et quoy qu'il se fist bien payer, il a toujours vescu pauvre et est mort à l'Hostel-Dieu.

Alfonse du Fresnoy, de Paris, disciple de Vouët, demeura longtemps à Rome, où il estudia d'abord toutes les manières de peindre, en cherchant une à laquelle il crust devoir s'attacher. Il eut plus d'amour pour celle de Lombardie que pour les autres, particulièrement pour les ouvrages de Titien et pour ceux des Caraches. Il sçavoit fort bien les règles et les maximes de son art; mais ses grandes spéculations l'empeschoient de produire facilement. Aussi a-t-il laissé peu d'ouvrages. Il a écrit en vers latins un traité de peinture, qui est le fruit de ses longues méditations.

Gribelin a fait des portraits de pastel et estoit assez en vogue, lorsqu'il est mort.

Francart estoit entendu pour les ornemens et pour les décorations de theatre.

Courtois, Bourguignon, faisoit assez bien le païsage.

La Fleur, natif de Lorraine, faisoit les fleurs en miniature.

Patel peignit agréablement le païsage. Sa manière estoit finie et un peu seiche, mais agréable.

De Cani estoit aussi païsagiste.

Cotelle, de Meaux, avoit travaillé sous Guiot. Il estoit intelligent

et pratique dans les ornemens. Il a peint aux Tuilleries. Il est mort en 1676.

Boule faisoit des animaux et estoit disciple de Sneydre, dont il avoit espousé la veuve.

Montbeliard, de la Franche-Comté, peignoit fort bien en petit.

Quant aux peintres, sculpteurs et graveurs qui travaillent aujourd'huy en France, ceux qui composent l'Académie Royale sont ou Officiers ou Académiciens.

Charles Le Brun, premier peintre du Roy, exerce la charge de Chancelier et de Recteur.

Michel Anguier, de la ville d'Eu, et François Girardon, de Troyes, sculpteurs, sont aussi Recteurs.

Les adjoints à Recteurs sont :

Nicolas Loyr, de Paris, peintre et Professeur.
Gaspard Marcy, de Cambray, sculpteur.

Les Conseillers Professeurs.

Charles Bobrun, peintre et tresorier de l'Academie.
Philippes Buistel, Flamant, sculpteur.
Gilbert de Seve, peintre.
Henry Mauperché, peintre païsagiste.
Ferdinand, de Paris, peintre pour les portraits.
Jacques Buiret, Parisien, sculpteur.
Noël Coypel, peintre.

Les Professeurs.

Henry Testelin, de Paris, peintre, secrétaire de l'Academie.
Thomas Regnauldin, de Moulins, sculpteur.
Antoine Paillet, de Paris, peintre.
Baptiste de Champagne, de Bruxelles, peintre.
Pierre de Seve de Moulins, peintre.
Blanchart, de Paris, peintre.
Charles de La Fosse, de Paris, peintre.
Martin des Jardins, de Paris, peintre.
Estienne Le Hongre, de Paris, sculpteur.
Coyzevaux, de Lion, sculpteur.

Les adjoints à Professeurs.

Corneille, de Paris, peintre.
Raon, de Paris, sculpteur.
Honasse, peintre.
Baptiste Tubi, Romain, sculpteur.
Audran, de Lion, peintre.
Jean Gouvenet, de Rouen, peintre.
Pierre Monier, de Blois, peintre.

Conseillers.

Mignon, professeur en géométrie et perspective.
Gilles Rousselet, de Paris, graveur.
Yvart, de Bologne en Picardie, peintre.
François Tortebat, de Paris, peintre.
Rabon, du Havre, peintre pour les fleurs.
Israel Sylvestre, graveur.
Jacques Friquet, de Troyes, peintre et Professeur pour l'anatomie.
Nicolas Baudesson, de Troyes, peintre pour les fleurs.
Gerard Edelink, d'Anvers, graveur.

Les autres peintres de l'Académie qui ont esté receus selon leur principal talent et suivant leur réception sont :

Le Maire, peintre pour les portraits.
Jacques Rousseau, peintre pour les païsages.
Nicolas Montagne, de Paris, peintre.
Laminois, peintre.
De Namur, de Paris, peintre.
Weusgle, Flamant, peintre.
Jacques Bailly, de Grace en Berry, peintre pour les fleurs.
Guillaume Chasteau, graveur.
Guillaume Valet, de Paris, graveur.
Estienne Picart, graveur.
Pierre du Puis, de Montfort-Lamaury, peintre pour les fruits.
Huillot, de Paris, peintre pour les fruits et les fleurs.
Sarrazin, de Paris, sculpteur.
Benoist Masson, de Richelieu, sculpteur.
Baptiste Monnoyé, de Lisle en Flandre, peintre pour les fleurs et les fruits.

Antoine Bousonnet Stella, de Lion, peintre.
Pierre Le Gros, de Chartres, sculpteur.
Laurent Manier, de Paris, sculpteur.
Vignon, de Paris, peintre.
Hutinot, Parisien, sculpteur.
Mazeline, de Rouen, sculpteur.
Herault, de Paris, peintre pour les païsages.
Hallier, peintre pour les portraits.
Garnier, de Meaux, peintre pour les portraits.
Lespagnandel, sculpteur.
Bourguignon, peintre pour les portraits.
Paul Mignard, d'Avignon, peintre pour les portraits.
Lallemant, peintre.
François Le Clerc, de Nancy, graveur.
Cotelle, Parisien, peintre.
Vandermeulen, Flamant, peintre pour les batailles et païsages.
Armand, Lorain, peintre pour les païsages.
Lombart, graveur.
Girard Audran, de Lion, graveur.
Estienne Baudet, de Blois, graveur.
Jean Nocret, de Paris, peintre pour les portraits.
De Trois, peintre.
Jean Corneille, Parisien, peintre.
François Bonnemere, de Falaise en Normandie, peintre.
George Faucus, de Chasteaudun, peintre pour le païsage.
Tiger, de Normandie, peintre pour les portraits.
Lambert, peintre pour les portraits.
Le Conte, de Boulogne, sculpteur.
Fredemontagne, de Paris, peintre pour le païsage.
François Lespingola, de Paris, sculpteur.
Marc Natié, de Paris, peintre pour les portraits.
Charles Jean François Cheron, Lorain, sculpteur pour les médailles.
Parossel, Provençal, peintre pour les batailles.
Delamar, peintre pour les portraits.
Boulogne, de Paris, peintre.
Allegrein, peintre pour les païsages.
Loyr, orfévre, graveur.

Ceux de l'Académie qui sont absents.

Charles Grard, peintre.
Girard Gosselin, peintre pour les fleurs.
Michelin, peintre.
Du Bois, peintre pour le païsage.
Dagar, peintre pour les portraits.
Genoüil, peintre pour le païsage.
Eude, peintre.
Verdier, de Paris, peintre.

L'Académie a aussi donné des lettres à des femmes et à des filles qu'elle a jugées mériter cette marque de l'estime particulière qu'on en doit faire.

Catherine du Chemin, femme de François Girardin, sculpteur et Recteur dans l'Académie, a eu ses lettres d'académicienne, en considération de ce qu'elle peint parfaitement les fleurs.

Geneviève et Magdelaine Boulogne, sœurs, pour le païsage, les fleurs et les fruits.

* Cheron, pour les portraits.
* Stresor, à cause qu'elle peint fort bien en miniature.

Les peintres qui travaillent à Paris et qui ne sont pas de l'Académie.

Claude Melan, d'Abbeville, peintre et graveur.
Pierre Mignard, de Troyes, dit le Romain.
Villequin, de Brie.
Philippes de La Hyre, de Paris.
Boete, de Chasteaudun.
Vernansel, de Fontainebleau.
Damoiselet, de Paris.
De Cani.
Perelle, l'aisné.
Clermont, de Chartres, élève du Sueur.
Dieu, pour les portraits.
Le Fèvre, de Fontainebleau, pour les portraits.
Bourson, de Gnées, pour les païsages et marines.

Forest, pour le païsage. Il estoit de l'Académie, mais il en est sorti et s'est mis avec les maistres.

Collandon, de Normandie, pour le païsage.
De Cannes, de Paris, pour le païsage.

Francisque Milet, Flamant, païsagiste.

Routard, pour les chasses, les païsages et les fleurs.

Lusse, Flamand, pour les animaux et les fleurs.

Jean Michel Picart, de Flandre, pour les fleurs et les fruits.

Le Conte, d'Aix en Provence, pour des vaisselles, tapis, etc.

Petitot et Bordier, de Genève, pour les portraits en émail.

Henry Tontin, de Chasteaudun, peintre en émail.

Sevin, de Tournon, peint en miniature et aussi à huile.

Nicolas Robert, de Langres, pour les fleurs en miniature.

Sylvain Bonnet, de Blois, peint en miniature.

Coulon, de Paris, fait des portraits en miniature.

Blancheri, d'Avignon, travaille aussi de miniature.

Blanchet, de Paris, demeure à Lion où il peint de grands ouvrages.

Claude Spiers, Lorain, peintre, travaille aussi à Lion, de mesme que Vandrecave, Hollandois, qui fait des animaux, des païsages et des ports de mer.

Il y a aussi plusieurs femmes et filles qui travaillent en huile et la miniature.

Magdelaine Herault, femme de Noël Coypel, peint fort bien à huile.

Antoinette Herault, femme de Guillaume Chasteau, peint de miniature.

Marie Geneviefve de Lens, femme de Charles Herault, travaille aussi de miniature.

* Dieu peint en huile.

* De Prades, * Le Fèvre, * Baptiste, * Bourdon, Claude, et Françoise Bousonnet Stella, sœur d'Antoine Bousonnet Stella, peignent et gravent fort bien; elles avoient une sœur nommée Antoinette, qui estoit la plus jeune et qui est morte depuis peu, qui a gravé d'après Jules Romain.

Les peintres qui travaillent présentement à Rome.

Le petit le Maire, François. Il a beaucoup peint d'après le Poussin.

Le Vieux, de Languedoc.

Chevineau, François.

Courtois, dit le Bourguignon, travaille à l'histoire et à des batailles. Il y a un tableau de luy dans le Cabinet du Roy. Il avoit un frère Jésuite, nommé le Père Jacques Courtois, qui est mort il y a peu d'années : il peignoit aussi de semblables sujets.

Claude Gelée, dit le Lorain, païsagiste.

Sylvionche fait des ports de mer et de l'architecture.

Le Brugle, Flamant, fait des fleurs et des fruits. Il a travaillé à Paris, dans la Chapelle du Séminaire de Saint-Sulpice.

Sébastien Bombel fait des portraits à Venise, et Cochin, François, du païsage.

LISTE DES MONUMENTS HISTORIQUES

DE LA FRANCE.

(SUITE) (1).

LANDES.

Orgues de l'église de Saint-Sever.
Eglise de Saint-Géron, à Hagetmau.
— de Sainte-Quitterie, au Mas-d'Aire.
— de Sordes.

LOIR-ET-CHER.

Cathédrale de Blois.
* Eglise Saint-Nicolas, à Blois.
* Château de Blois.
* Eglise de Saint-Aignan.
Château de Beauregard.
* — de Chaumont.
— de Chiverny.
— de Chambord.
Eglise de Mesland.
Forteresse gallo-romaine, à Tésée.
Eglise de Romorantin.
— de Lassay.
— Saint-Thaurin, à Selles-Saint-Denis.
Château à Selles-sur-Cher.
Tumulus et ruines gallo-romaines, à Soings.
* Eglise de la Trinité, à Vendôme.
Château de Vendôme.
Hôtel de ville, à Vendôme.
Fragments romains, à Artin.
Eglise de Troo.
Château de Mondoubleau.
* Eglise de Selles-sur-Cher.
* — de Saint-Genout.
* — Saint-Lubin, à Suèvres.
* Chapelle d'Aiguevives.
Porte de Romorantin.
* Eglise de Nanteuil, à Montrichard.
Hôtel d'Alluye, à Blois.
Eglise de Court-sur-Loir.

LOIRE.

* Église de Montbrison.
— de Saint-Bonnet-le-Château.
* — de Champdieu.
Colonnes antiques, à Feurs.
Église de Saint-Étienne.
* — de Bourg-Argental.
* — d'Ambierle.
— de la Bénissons-Dieu.
* Abbaye de Charlieu.

LOIRE (HAUTE).

Baptistère dit Temple de Diane, au Puy.
Église des Carmes, au Puy.
— de Saint-Laurent, au Puy.
* — Saint-Michel-d'Aiguille, au Puy.
Couvent de Saint-Mayol, au Puy.

(1) Voir la livraison précédente.

Musée, au Puy.
Église Saint-Clair, à Aiguille.
— des Bains.
Croix, à Bilhas.
Église de Cayres.
— de Caux d'Allègre.
— de Chamalières.
— de Chaspuzac.
— de Chomelin.
— de Craponne.
— de Doué.
— de Saint-Germain.
— de Saint-Julien-Chapteuil.
— de Monestier.
— de Saint-Pierre-Eynac.
— de Saint-Paulien.
Château de Polignac.
Église de Saint-Remy.
Château de la Roche.
— d'Allègre.
Église de Rosières.
— de Saugues.
Tombeau gothique, à Saugues.
Tour carrée, à Saugues.
Peintures de la cathédrale du Puy.
Église de Solignac.
Château de la Tour, près Coubon.
Église de Saint-Vidal.
Croix à Saint-Vidal.
Église de Saint-Vincent.
— de la Voûte-Chiliac.
— de la Voûte-sur-Loire.
Château de la Voûte-sur-Loire.
* Église Saint-Julien à Brioude.
Cloître Notre-Dame, à Brioude.
Dolmen, près de Brioude.
Château d'Aubusson.
Église d'Auzon.
Château de Berberit.
Église de Blesle.
— de Censac.
* — de la Chaise-Dieu.
* Église de Chanteuges.
Château de Chilhac.
Église de Saint-Cirgues.
— de Connangle.
Château de Digon.
— de Domeyrat.
— de Grenier-Montgon.
Église de Saint-Ilpise.
Château de Saint-Ilpise.
Église de Julliange.
— de Langeac.
Dolmen de Langeac.
Cloître de Lavandier.
Église de Lempde.
Château de Leotoing.
— de Lespinasse.
Dolmen de Morgeac.
Église Sainte-Marie des Chazes.
— de Paulhaguet.
— de Pebrac.
Château de la Roche-Lambert.
Cromlech, à Rougeac.
Château de Vals.
Église de vieille Brioude.
* — de Saint-André.
— de Boisset.
Croix gothique, à Boisset.
Église de Chalançon.
* — de Saint-Dizier la Sauve.
* — de Riotord.
* Tombeau de Duguesclin.
* Église de Beauzac.
— Saint-Jean au Puy.

LOIRE-INFÉRIEURE.

Cathédrale de Nantes.
Portail de la chapelle Notre-Dame, à Nantes.
Château de Nantes.
— du Bouffay, à Nantes.
— de Chateaubriant.
Chapelle de Notre-Dame, de Batz.

Château de Blain.
Église de Saint-Gildas-des-Bois.
— de Saint-Gonstan.
— de Guérande.
Château de Clisson.
* Saint-Jacques de Nantes.

LOIRET.

Cathédrale d'Orléans.
* Eglise de Saint-Aignan, à Orléans.
* — Saint-Jacques, à Orléans.
Maison, rue de Recouvrance, dite de François Ier, à Orléans.
Maison, rue des Albanais, dite de Diane de Poitiers, à Orléans.
Maison, rue du Tabour, dite d'Agnès Sorel, à Orléans.
Musée, à Orléans.
Ancien cimetière, à Orléans.
Eglise de Châteauneuf.
* — de Beaugency.
* Tour de César, à Beaugency.
* Mairie de Beaugency.
* Eglise Notre-Dame de Cléry.
* — de Germigny-les-Prés.
— de Meung.
— de Gien.
Château de Gien.
* Eglise de Saint-Benoît sur Loire.
Château de Sully.
* Eglise de Ferrières.
Caserne de Lorris.
Amphithéâtre de Chennevière.
Chapelle de Yèvre-le-Châtel.
Eglise de Puiseaux.
Château d'Yèvres-le-Châtel.
Eglise de Saint-Brillon.
* — Saint-Etienne de Beaugency.

LOT.

Cathédrale de Cahors.
Pont de Cahors.
Murs romains et théâtre, à Cahors.
Château de Mercuez.
Eglise des Junies.
— de Marmignac.
* — de Montat.
Château de Montat.
Eglise et tour de Montcuq.
— de Puy-l'Evêque.
Tour de la prison, à Puy-l'Evêque.
Eglise de l'ancienne abbaye Saint-Sauveur, à Figeac.
Chapelle Notre-Dame de Pitié, à Figeac.
* Obélisque, près de Figeac.
Ancien hôtel de ville, à Figeac.
* Eglise d'Assier.
Château d'Assier.
Eglise du Bourg.
Camp des Césarines, près Saint-Céré.
Eglise de Lentillac.
Château de Saint-Laurent.
Tour de Saint-Laurent.
* Eglise de Marcillac.
— de Bonneviolle, à Prudhomat.
* — de Gourdon.
— d'Espédaillac.
— de Caniac.
Cloître de Cazennac.
* Chapelle de Roc-Amadour.
Eglise de Salviac.
* — de Souillac.
— du Vigan.
Château de Castelnau, de Bretenoux.

LOT ET GARONNE.

Eglise Saint-Caprais, à Agen.
— Saint-Hilaire, à Agen.
— Saint-Etienne, à Agen.
Beffroi à Agen.
Maison de Montluc, à Agen.
Murs romains, à Agen.

La Bourrasse et la Pirelonge, près d'Aiguillon.
Eglise d'Aubiac.
Château d'Estillac.
Chapelle de l'Ermitage.
* Eglise de Layrac.
* — de Moirax.
* Ruines de Nérac.
* Eglise de Mézin.
Château de Xaintrailles.
* — de Bonaguil.
Eglise de Casseneuil.
Tour d'Eysses.
Eglise de Gavaudun.
* Tour du château de Gavaudun.
Eglise de Sainte-Livrade.
— de Hautefage.
— de Monsempron.
Eglise et cloître de Marmande
— — de Calonges.
— du Mas-d'Agenais.
— de Lagupie.
* Fouilles à Montflanquin.
Château de Pujols.
* Eglise Saint-Sabin, de Villefranche.

LOZÈRE.

Cathédrale de Mende.
Musée de Mende.
Eglise de Langogne.
Tombeau romain, à Lannéjols.
Eglise de Bedouès.
Ruines de la chapelle Notre-Dame de Victoire, à Moissac.
Eglise de Monastier.

MAINE-ET-LOIRE.

* Eglise Saint-Serge, à Angers.
— Saint-Martin, à Angers.
— de la Trinité, à Angers.
Tour de Saint-Aubin, à Angers.
Eglise de Ronceray, à Angers.
Chapelle de Lesvierre, à Angers.
Château d'Angers.
Palais des Marchands, à Angers.
Hôtel des comtes d'Angers, à Angers.
Statue de Cl. Rueil, à Angers.
Chapelle de Béhuart.
Château de Brissac.
Hôtel-Dieu, à Angers.
Château de Plessis-Bouzé.
Prieuré de Saint-Remi-la-Verenne.
* Eglise de Savenières.
— de Denezé.
— de l'ancienne abbaye de Vernantes.
Tour de l'église de Chemillé.
Chapelle de Saint-Florent-le-Vicomte,
* Eglise de Nantilly, à Saumur.
Chapelle Sainte-Jeanne, à Saumur.
Ancien cimetière, à Saumur.
Maison de René, à Saumur.
Château de Saumur.
* Dolmens, près de Saumur.
Eglise de l'abbaye d'Asnières.
* — de Cunault.
Amphithéâtre de Doué.
Hôtel de ville de Doué.
Ancienne église de Saint-Eusèbe.
Ancienne abbaye de Fontevrault.
Ancien cimetière de Fontevrault.
Tour d'Evrault, à Fontevrault.
* Statues des Plantagenets, à Fontevrault.
Chapelle de Saint-Amand-de-Macé, à Gennes.
Eglise de Saint-Georges Chatelaison.
* — de Montreuil Bellay.
— de Puy-Notre-Dame.
Eglise et château de Trèves.
— de Verrie.
* Fouilles de l'église de Toussaint.
* Eglise de Pontigné.
— de Blaizon.
Chapelle Saint-Marc, près Saunier.

Eglise de Beaulieu.
* — Saint-Eusèbe de Gennes.
— Saint-Véterin de Gennes.
Tapisseries de Saint-Maurice, à Angers.

MANCHE.

Eglise de la Barre-de-Sémilly.
— de Bérigny.
— de Beuvrigny.
Château de Beuzeville la Bastille.
Eglise de Carentan.
Château de Carentan.
Eglise de Saint-Côme du Mont.
Château de la Roche-Tesson, à la Colombe.
Eglise du Désert.
— de Saint-Germain d'Elle.
— de Saint-Gilles.
— de Graignes.
— de Saint-Hilaire-Petite-Ville.
* — de Marigny.
Château de Montaigu.
Eglise de Montmartin en Graigne.
— de Notre-Dame de Torigny.
— de Saint-Pierre de Sémilly.
— de Savigny.
Château de Sémilly.
* — de Torigny.
Menhirs de Bouillon.
— de Cérisy-la-Salle.
Église de Granville.
— de Saint-James.
Château de Montgommery, à Saint-Jean-le-Thomas.
Église de Saint-Loup.
* Abbaye du Mont-Saint-Michel.
Église de Saint-Pair-sur-Mer.
— de Pontaubault.
— de Sartilly.
Galeries couvertes de Bretteville en Saire.
Église de Martinvast.
Dolmens de Martinvast.
Église de Saint-Pierre-Église.
Cromlech des Pieux.
Église de Querqueville.
Chapelle Sainte-Ergoneffe, à Surtainville.
Église de Jobourg.
— de Tollevast.
Cromlechs de Tourlaville.
Galeries de Vauville-sur-Mer.
Cathédrale de Coutances.
L'abbaye de Blanchelande.
Église Saint-Pierre, à Coutances.
Château de Saint-Denis le Gast.
Église de Gavray.
Dolmens de Saint-Germain-sur-Ay.
Église de Saint-Germain-sur-Cey.
Château de Gratot.
* — de la Haye-du-Puits.
— de Saint-Hilaire.
* Église de Lessay.
Château de Lithaire.
— de Piron.
— du Plessis.
— de Régnéville.
Église de Roncey.
— de Mortain.
Château de Mortain.
Église de Saint-Poix.
Château de Valognes.
Église d'Anderville.
— de Barneville.
— de Carneville.
Château de la Bastille.
Église de Bouteville.
— de Breuville.
— de Briquebec.
— de Brucheville.
Menhirs de Carneville.
Église de Carquebut.
— de Chef-du-Pont.

Église de Sainte-Colombe.
— de Colombi.
— d'Écauzeville.
Dolmens de Flamanville.
Galeries de la Haye-d'Ectot.
Église Saint-Michel, à Lestre.
— de Magneville.
— de Marcouf-du-Ham.
* — de Sainte-Marie du Mont.
— de Saint Martin de Varreville.
— de Sainte-Mère-Église.
Château de Néhou.
Église de Néville.
— d'Octeville.
Pierres monumentales d'Avranches.
Église Sainte-Croix de Saint-Lô.
— d'Arily-la-Forêt.
Aqueduc de Coutances.
Fouilles au théâtre de Valognes.
Abbaye de Saint-Sauveur-le-Vicomte.
Menhirs de Saint-Pierre-Eglise.
Château de Briquebec.

MARNE.

* Église Notre-Dame, à Châlons.
— Saint-Alpin, à Châlons.
— Saint-Étienne, à Châlons.
* — de Notre-Dame de l'Épine.
Camp romain à la Cheppe.
Église de Loudron.
— d'Épernay.
* — de Montmort.
— de Saint-Martin d'Ablois.
* — d'Orbais.
— de Sézanne.
Fragments gallo-romains, à Vianne.
Cathédrale de Reims.
* Eglise Saint-Remy, à Reims.
Porte de Mars, à Reims.
* Monuments romains, à Reims.
Eglise d'Aï.
Eglise d'Ambonnay.
— de Betheniville.
— de Boult.
— de Bourgogne.
— de Saint-Brice.
— de Cormicy.
— de Heutrégiville.
— de Lavanne.
— dè Prouilly.
— de Saint-Thierry.
* Mosaïque de la cathédrale de Reims.
* Eglise d'Avenay.
— de Vertus.
Maison des Ménétriers, à Reims.
Retable de Formentières.

MARNE (HAUTE-).

* Eglise Saint-Jean, à Chaumont.
Chapelle du Collége, à Chaumont.
Hôtel de ville, à Chaumont.
Tour de Hautefeuille, à Chaumont.
Église de Saint-Geomes, près Chaumont.
Cathédrale de Saint-Mamès, à Langres.
Ancienne église Saint-Didier, à Langres.
Monuments romains et Musée, à Langres.
Église de Celsoy.
* — d'Issomes.
— de Montsaugeon.
— de Blécourt.
— de Ceffonds.
* Clocher de l'église de Joinville.
Tombeau des Guises, à Joinville.
* Église de Saint-Dizier.
* — de Villars, Saint-Marcelin.
— Saint Aubin de Moclain.
* — de Moutier-en-Der.
Arc de triomphe de Langres.
Église de Vignory.

MAYENNE.

* Église de la Trinité, à Laval.
— de l'ancienne abbaye de Saint-Martin, à Laval.
Palais de justice, à Laval.
Ancien château, à Laval.
Porte Beucheresse, à Laval.
Maison, Grande-Rue, à Laval.
* Église d'Avesnières et chapelle Saint-Crispin, à Évron.
Statues de la Chapelle-Rainsoin.
Ancienne église de Clermont.
Ancien château de Montjean.
Château de Montsurs.
Tombeaux de l'abbaye de Clermont, à Ollivet.
Chapelle Notre-Dame-des-Prils, près Laval.
Ruines, près le bourg de Saulges.
Murs de Sainte-Suzanne.
Dolmens et camp, près de Sainte-Suzanne.
Église de Saint-Jean, à Château-Gontier.
Château de Saint-Ouen.
Clocher de l'église de Craon.
Château d'Ambrières.
* Fort romain, à Jublains.
Château de Lassay.
Ancien château de Mayenne.
Camp romain, à Moulay.
Ruines du château de Mortiécrolles.
La Cassine, près le château de Poligné.
Ancien château de Saint-Thomas-de-Courceriers.
Donjon, à Villaine-la-Juel.
* Église de Javron.
Façade de l'église de Roé.

MEURTHE.

* Chapelle des Cordeliers, à Nancy.
Tombeaux des ducs de Lorraine, à la chapelle des Cordeliers, à Nancy.
Église Saint-Epvre, à Nancy.
Ancien château ducal, à Nancy.
Église de Laitre-sous-Amance.
Portail de Puxe, commune de Lalœuf.
* Église de Saint-Nicolas du Port.
— de Mouzon, fonts baptismaux.
— Saint-Martin, à Pont-à-Mousson.
Château de Preny.
Ancien château de Vaudémont.
Anciennes fortifications de Château-Salins.
Château de Bourgaltorf.
Fragments romains, à Dieuze et à Tarquinpol.
Château, à Vic.
Fragments romains, à Lunéville.
Château de Blamont.
— de Qui-qu'en-grogne, à Moyen.
— de Dabo.
Église de Fénestrange.
Camp romain, à Haselbourg.
Château de Lutzelbourg.
Deux châteaux, à Relhibourg.
Tombeaux à Saint-Sauveur.
* Ancienne cathédrale de Toul.
Église Saint-Gengoult, à Toul.
— d'Egrouves.
— de Blenod-aux-Oignons.
Château de Germiny.
— de Pierrefort, commune de Martincourt.
Eglise de Minorville.

MEUSE.

Hôtel de ville de Bar-le-Duc.
Tombeaux dans l'église de Bar-le-Duc.
* Tour de Luxembourg, à Ligny.
Fouilles à Nain.

* Eglise de Rambercourt-aux-Pots.
* Calvaire à Hattonchatel.
* Sépulcre de saint Mihiel.
* Eglise d'Avioth.
* — d'Etain.
* — de Vassincourt.

MORBIHAN.

Tour d'Elven.
Château de Sucinio.
* Eglise de Saint-Gildas, à Rhuys.
Monuments druidiques de Carnac.
— — de Crac'h.
— — à Erdven.
* Eglise d'Hennebon.
Monuments de Locmariaker.
Galerie de Gavr'innis.
Eglise de Merlevenez.
— de Ploërmel.
Château de Josselin.
Jubé de l'église Saint-Fiacre, au Fouet.
* Eglise de Guelven, à Guern.
* Tombeau de Cliston, à Josselin.

MOSELLE.

Cathédrale de Metz.
Oratoire des Templiers, à Metz.
Ruines d'un xenodochium, bâti par les rois d'Austrasie, à Metz.
Eglise de Sainte-Marie, à Metz.
— de Chazelle.
* Aqueduc romain de Jouy.
Eglise de Pange.
Hypogée de Jœuf.
Château de Falkenstein.
Tour de Waldeck.
Chapelle d'Ottange.
Château d'Ottange.
— de Mensberg.
— de la Grandville.
Ancien château de Saint-Blaise.
Eglise d'Olley.
— Saint-Vincent, à Metz.
Clocher d'Aube.
Crypte de l'église de Norsoy-le-Veneur.
Eglise de Jussy.

NIÈVRE.

Cathédrale de Nevers.
* Eglise Saint-Etienne, à Nevers.
— Saint-Sauveur, à Nevers.
Palais de justice de Nevers.
Eglise Saint-Céré, à Decise.
— de Jailly.
— de Saint-Saulge.
Camp romain, à Saint-Saulge.
* Ruines romaines, à Villars.
* Bains de Saint-Honoré.
* Eglise Saint-Martin, à Clamecy.
Antiquités, à Clamecy.
* Eglise de Corbigny.
* — de Saint-Réverien.
— Saint-Léger, à Tannay.
* — Sainte-Croix, à la Charité.
* — de Donzy.
— de Prémery.
— de Varzy.
* Porte du Croux, à Nevers.
* Fouilles de Saint-Revérien.

NORD.

Eglise Saint-Sauveur, à Lille.
— Saint-Maurice, à Lille.
Palais de Rihour, à Lille.
Bourse de Lille.
Façade de l'hôtel Beaurepaire, à Lille.
La Noble-Tour, à Lille.
Porte Saint-Pierre, à Lille.
Hôpital Comtesse, à Lille.
Hôtel des Templiers, à Lille.
Château et beffroi de Comines.
* Pyramide de Cysoing.

Ruines du château de Lannoy.
Vitraux à Solre-le-Château.
Les Pierres Martines, monuments celtiques, à Solre-le-Château.
Les Pierres de Dessus-bise, monuments celtiques, à Sars-Poterie.
Eglise d'Haussy.
— Notre-Dame, à Douai.
Beffroi et hôtel de ville, à Douai.
* Tour de Dunkerque.
* Beffroi de Bergues.
Tour de Maerdick.
Eglise d'Hazebrouck.
Fragments romains, à Bailleul.
Hôtel de ville, à Cassel.
* Tour de l'abbaye de Saint Amand.
Pyramide de Denain.
* Ruines romaines, à Famars.

(*La suite à un prochain numéro.*)

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Quelques mots sur les Steclin, orfévres de Valenciennes, et sur Simon Laminoy, peintre de Noyon.

MONSIEUR,

Le numéro du mois de juin 1859 de votre savante Revue contient deux articles qui m'ont vivement intéressé; car ils mentionnent des artistes qui sont pour moi de vieilles connaissances.

Je prends donc la confiance de vous adresser aujourd'hui quelques nouveaux documents, que je dois, comme ceux que vous avez bien voulu insérer dans ce volume (pp. 277-280) à l'extrême obligeance de M. Bouton, archiviste.

Parlons d'abord de Steclin.

Dans la dissertation que M. L. Alvin intitule : *Quelques mots sur le maître de* 1466, M. E. Harzen, de Hambourg, déclare que ce maître célèbre est Gilles Steclin, signalé par M. le comte de Laborde, en 1482, et dont le père, Hans, est également nommé en 1438 (1).

Puis il ajoute : « La liste ne donne, à la vérité, autre chose « que les noms et la date; on ne parle pas des pièces auxquelles « ils se rapportent, mais pour compenser cette lacune nous avons « l'indication d'un poëme du commencement du XVIe siècle, qui « donne des renseignements plus précieux sur la vie de ces deux « artistes (2). »

Le savant allemand emprunte alors à M. le comte de Laborde les vers de Jean Lemaire, dans lesquels Hans Steclin, né à Coulongne (3), et Gilles, son fils, Valenciennois, sont mentionnés.

Selon lui, le père et le fils s'appelaient *Stecher*, « du nom de

(1) *Revue universelle des Arts*, t. IX, p. 197.

(2) *Ibid.*

(3) Un autre artiste de Cologne, Thillemant Wan Detrelée, voirier, habitait Valenciennes en 1389.

« l'art dans lequel ils excellaient. — Ce nom, selon Laborde, se « dit aussi chez le père, *Stechin* (1), forme dans laquelle on « trouve encore son origine germanique; mais chez le fils le « nom est déjà corrompu en *Steclin*. Lemaire leur donne à tous « deux ce dernier nom (2). »

Plus loin, M. E. Harzen nous dit « que Hans le père, ayant « demeuré un temps assez long à la cour de Bourgogne, son « fils a pu naître en Belgique; mais que de cette appellation de « Valenciennois, donnée à Gilles, on ne peut conclure avec cer- « titude qu'une chose : c'est qu'il s'y est arrêté ou qu'il y a tra- « vaillé; car souvent les artistes ont des surnoms de différents « lieux (3). »

Si, comme moi, monsieur le Directeur, le savant hambourgeois avait pu compulser les riches archives du greffe des *Werps*, de Valenciennes, il aurait acquis la preuve que la ville qui a vu naître notre grand Froissart fut aussi le berceau de Gilles Steclin, où son père, Hans, s'était retiré dès 1433.

Ainsi, en 1433, Hansse Stecquelins, orfévre à Valenchiennes, vend à Piere Ly Poivre, bourghois de ladite ville, II salières d'or (4), pesant VI onches et IIII estrelins. Cascune desdittes salières garnie de VI perles et de margherites; — item, XI douzaines et demie de aniaulx de pluiseurs fachons, et garnis de pluiseurs manières de pieres et perles; — item, II fremaillés (5) d'or, dont l'un a III perles et I rubis, et l'autre III perles et I saffir, —

(1) Les ducs de Bourgogne, t. I, p. 360.

(2) *Revue universelle des Arts*, ibid., p. 199.

(3) *ibid.*, p 200.

(4) En 1445, on mentionne II salières d'argent couvertes et *camoussées*, pes. ensamble 1 m. II o., VII est. demy; — En 1448, III salières d'argent, à fachon de roses, aiant haut piet, pes. ensamble XI o. XII estrelins; — En 1458, II salières d'argent à couvercle, ghoudronnées, chascune à III piés dorés de lioncheaux et sont ycelles sallières dorés as bors deseure, ossi sour lesdis couvercles, et y a à chascune une frazette dorée deseure.

(5) En 1409, nous voyons figurer dans une vente de joyaux I grant fremail d'or, garnit de pieres et de perles, et I autre petit fremail à teste de chierf, pes. ensamble II onces XII estrelins et demy. En 1478, ung fremaillet d'or atout ung diamant, ung *rubinet* et IIII perles y servans, esmaillet d'aizur et de blancq, pes. VIII estrelins. N'oublions pas un fremaillet (1446) d'or, atout II pendans de paillettes d'or et de perles, ycelui fremaillet garny d'un diamant pointut et I ruby et I perle dallez (auprès), et I grain d'émeraude au milieu, ledit fremaillet pesant ensi garny que dit est, XVI estrelins et III frelins.

item, II anyaulx d'or, dont yl a en l'un I diamant à pointe, et, en l'autre, I escuchon de diamant et I petit rubis;—item, IIII onches IIII estrelins d'or à fondre.

En 1452, Hansse Steclin, orfévre (1), vend à Nicaise Caussin, pottier d'estaing, ung pot d'argent à couvercle, tout blancq, et IIII tasses d'argent d'une fachon, doreez au bors, bouillonneez au four, pesant touttes ces parties ensemble XV mars, une once demie, ou environ.

Nous ignorons l'époque de la mort de cet habile artiste.

Quant à son fils Gilles, qui, selon M. E. Harzen, serait le fameux maître de 1466, il figure en 1460, dans un acte, d'ailleurs étranger à l'histoire de l'art, sous le nom de Gilles Stequelin, orfévre.

Gilles ne fut pas le dernier orfévre de ce nom à Valenciennes, car, de 1499 à 1508, plusieurs actes mentionnent un Jehan Steclin, nommé aussi Stecquelin, Stequelin, orfévre et *coultier de vin,* lequel en 1501-1508 ne prend plus que le titre d'orfévre.

Il est bon d'observer que Gilles Steclin ne figure que dans un seul acte, tandis que son père, Hansse, et Jehan, son parent, peut-être son fils, sont mentionnés plusieurs fois, le premier en 1433 et 1452, le second en 1499, 1501, 1508, ce qui donnerait le droit de supposer que Gilles habita peu sa ville natale, ou fit de longues et fréquentes absences.

Les actes du greffe des *Werps* prouvent, au reste, qu'à Valenciennes les orfévres étaient nombreux et fort habiles.

Qu'il me suffise de transcrire ici le document suivant, que j'emprunte à l'année 1475.

Il y est question, d'abord, de VI mars d'argent, à LV s. t. l'onche, et d'une onche d'or, de XXX l. t., achetées par l'orfévre Jehan Le Duc au joyelier Frumel, dit Le Noir, *pour faire les paillettes pour les aucquetons de Mons. le comte de Chimay ;* puis (1478), de vaissielles d'argent, emploiée à *faire les pommes d'orenge des aucquetons de Mons. le prince d'Orenge,* et d'une onche VIII estrelins et III frelins d'or, *emploiez tant à dorer lesdittes pommes, comme aucunes boutteillettes,* au prix de XXX s. t. l'estrelin.

(1) En 1452, Jehan de Rocques était *lapidaire* à Valenciennes, et Pierre Garret, en 1547.

Des alphabets, des jeux de cartes, ayant aussi été attribués au maître de 1466, j'ai pensé, M. le Directeur, que je ne pouvais mieux terminer ce qui le concerne qu'en transcrivant ici l'ordonnance suivante du *magistrat* de Lille, laquelle nous fait connaître que, dès 1382, le jeu de cartes fut prohibé dans cette ville, bien qu'il n'ait été introduit à Viterbe qu'en 1379, et, à Paris, en 1392 seulement, comme vous l'avez si bien prouvé.

« 1382. De non juer as dez, as taules, as QUARTES, ne à nul « autre gieu.

« Que nuls ne soit si hardis, uns ne autres, quelz qu'il soit, « qui, depuis maintenant en avant, en ceste ville, jueche, ne « de jour ne de nuit, as dez, as taules, as QUARTES, ne à nul « autre geu quelconques, as weteurs commandez et ordenez à « wetier en la halle, as portes ne as quarfours de ceste ville, « eulx estant à leur wés, sour LX s. de fourfait, toutesfois que « aucuns feroit le contraire. Du IIIe jour de juillé l'an « mil IIIc IIIIxx II (1). »

Il me reste maintenant, monsieur le Directeur, à parler du peintre noyonnais, Simon Laminoy.

Dans son intéressant article sur la première exposition de peinture et de sculpture à Paris, en 1673, M. A. de Montaiglon mentionne l'œuvre d'un de mes compatriotes.

Je lis, en effet, p. 240 de ce volume : « de M. Laminoy un « tableau de paysage où est Saint François qui reçoit les stigmates; » puis, note 3 : « Simon Laminoy de Noyon. »

Ce nom, qui doit m'être cher, puisqu'il me rappelle la vénérable cité qui fut mon berceau, m'a remis en mémoire que j'avais découvert dans les archives de la préfecture de l'Oise un document qui constate que Simon Laminoy habitait Paris vers 1662, et y jouissait même d'une certaine réputation.

Vers 1662, les confrères de Notre-Dame-des-Joies établis dans la cathédrale de Noyon, et auxquels le chapitre avait accordé la chapelle de l'Assomption, nommée alors la *Chapelle neuve*, dignes émules de leurs devanciers qui, en 1629, avaient fait placer sur le grand autel de cette chapelle un tableau de l'Annonciation, que le peintre Le Drappier leur avait fait payer vingt escus un quart, val. en parisis LI l. IIII s. s'adressèrent à M. Laminoy, maître peintre à Paris.

(1) Arch. de l'hôtel de ville de Lille, ord. du magistrat, fol XI, 2º.

Je laisse maintenant la parole au comptable de la confrérie: « A M. Laminoy, maître peintre à Paris, j'ai payé, nous dit-il, « la somme de six cent soixante liv., pour le tableau qu'il a fait « et livré à la confrérie des Joyes, sur lequel est représenté le Cou- « ronnement de la Vierge. »

Le document qui suit me paraît aussi fort curieux pour l'histoire de l'art, car il nous fait connaître que, dès lors, on avait la louable habitude d'exposer les tableaux nouvellement acquis dans la nef des églises, avant de les suspendre à l'endroit qui leur était destiné.

« A esté payé à Jehan Lequeux, maître serrurier à Noyon, « nous dit encore le comptable, la somme de vingt-cinq liv., « pour le fer qu'il a livré pour exposer ledit tableau dans la nef « de l'église, suivant la dévotion des confrères (1). »

Malheureusement le receveur a négligé de nous dire si le cadre de ce tableau, qui devait être d'une grande dimension, puisqu'on alloua dix-huit livres à Bernard Cambris, maître sculpteur à Noyon, pour avoir aydé à le placer, était aussi remarquable que celui de l'Annonciation.

Heureusement le comptable de 1629 est entré dans les moindres détails au sujet de ce dernier; car il nous apprend que Nicolas Carlier, paintre, reçut douze livres dix soubz, val. x l. P.; pour la dorure du bois, douze livres pour quattre cens d'or en feuille pour dorer le chassis et bois du tableau à raison de le soubz pour le cent, et, enfin, xxv s. pour dorer la corniche dudict tableau.

Agréez, monsieur, etc.

Raismes (Nord), le 28 juin 1859.

De la Fons-Mélicocq.

Attribution à Gérard de Harlem de deux tableaux des musées d'Anvers et d'Amsterdam.

Monsieur et cher directeur,

Depuis l'impression de la notice sur l'ancienne école hollan-

(1) En 1663, Claude Laurent, peintre, demande LX s, pour avoir nettoié toultes les images et *bosses* de la chapelle. (De la Fons, *Une cité picarde*, pp. 226-227)

daise que vous avez insérée dans la *Revue,* j'ai fait rencontre de deux tableaux qui viennent heureusement suppléer à la pénurie où je m'étais trouvé en essayant de reconstituer l'œuvre d'un vieux maître. Il y aurait bien quelque chose à ajouter à ce que j'ai dit de Dierick Stuerbout, car j'ai vu nouvellement *la Cène* et le *Saint Érasme* de Louvain, sous l'indication de l'excellent archiviste, M. Ed. van Even, qui a retrouvé les titres de ces peintures; mais ils ont été déjà recueillis dans le livre de MM. Crowe et Cavalcaselle qui doit être entre les mains de tout curieux des anciennetés de l'art, et je me contente de ce qui touche maître Gérard de Saint-Jean de Harlem.

Vous connaissez la dernière salle du musée d'Anvers, où sont rassemblés les trésors du musée van Ertborn. Dans un coin de cette salle, à droite, et sous le numéro 100, se voit un tableau que l'on a intitulé dans le catalogue : *Apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus à l'empereur Constantin le Grand.* Il n'y a rien à ajouter à la description qui en est faite (1). Je modifierais seulement le titre donné au sujet qui me paraît être : *la Sibylle de Cumes montrant à l'empereur Auguste la Vierge et l'enfant Jésus.* Les costumes du xve siècle, dont tous les personnages sont revêtus, ne conviennent pas plus à l'un de ces empereurs qu'à l'autre, mais la légende et l'iconographie de Constantin ne le représentent pas ayant d'autres visions que celle des apôtres Pierre et Paul, ou celle du Labarum, et ces figures ne se trouvent qu'en Italie. Le sujet pris dans la fable d'Auguste et de la Sibylle est un des plus fréquents dans l'iconographie hollandaise et allemande du xve siècle, depuis le *Speculum,* et il est ici particulièrement indiqué par les initiales A qui sont parsemées sur la tunique du page de l'empereur.

Ce tableau qui se distingue d'abord par l'intensité du ton , l'expression naïve et émue des figures, la préciosité des costumes, les détails de l'architecture et le fond en paysage, a très-justement attiré l'attention des administrateurs du musée, qui ont voulu le mettre sous verre, genre de respect affecté aux œuvres les plus précieuses, et qui l'ont attribué à l'école hollandaise. On arrive à une attribution plus précise en le comparant aux ouvrages

(1) *Catalogue du musée d'Anvers, publié par le Conseil d'administration de l'Académie royale des Beaux-Arts,* 1857, in-12, p. 93.

maintenant connus de Gérard de Harlem. Ce sont les mêmes airs de tête, reconnaissables à un certain mélange de candeur et de sauvagerie, surtout dans les enfants; la même roideur dans les attitudes, la même singularité dans les gestes, les mêmes étoffes, la même disposition des figures par groupes séparés, rapetissées selon les plans, enfin la même richesse de parties architecturales dans les seconds plans et de paysages touffus dans les fonds.

Le conseil d'administration du musée d'Anvers, qui apporte tant de soins à la rédaction de son catalogue, et qui n'a point hésité à admettre dans sa nouvelle édition Jehan Fouquet comme auteur de *la Vierge d'Agnès Sorel* placée dans la même salle, peut, avec plus de sûreté encore, enrichir sa liste d'un nom qui touche de plus près à son pays et qui ne faussera pas compagnie à ceux de van Eyck, de Stuerbout et de Roger vander Weyden, qu'elle y a très-légitimement inaugurés.

Passez maintenant à Amsterdam, c'est, par le chemin de fer et le Rhin, l'affaire de quelques heures. Montez au Trippen-Huis et ne vous arrêtez pas devant *la Ronde de nuit,* car vos yeux éblouis ne pourraient regarder un pauvre gothique. Tout en haut, dans une arrière-salle et rez du sol, il y a, sous le numéro 382, un tableau intitulé *Église gothique* et classé au chapitre des artistes inconnus (1). La description qu'on en lit dans le catalogue ne laisse rien à désirer, si ce n'est un peu plus de brièveté; aussi me suffira-t-il de dire qu'il représente la Vierge avec l'enfant Jésus, sainte Anne, sainte Élisabeth, et une autre sainte femme; puis, Joseph, Joachim, un groupe d'enfants et d'autres personnages échelonnés sur les divers plans d'un intérieur gothique, avec autel, nefs et chœur composé de hautes colonnes de marbre avec chapiteaux historiés, rideau brodé et échappée de vue.

L'aspect de ce panneau, qui a subi des dégradations et des restaurations également fâcheuses, n'est pas aussi flatteur que celui du tableau d'Anvers. Les figures du premier plan sont d'un ton rougeâtre et d'un modelé fruste; pourtant l'analogie est assez grande dans les physionomies, notamment dans les mines farouches des enfants, dans l'ordonnance des figures, et dans la disposition de l'architecture pour que je n'hésite point à le croire

(1) *Notice des tableaux du musée d'Amsterdam,* 1858, in-8°, p. 173.

sorti du même atelier. On cite parmi les ouvrages perdus de Gérard de Harlem un tableau représentant la grande église de Harlem (1). Je serais porté à voir ici plutôt une église de l'ordre de Malte, à cause du groupe de saint Jean-Baptiste qui se trouve sculpté sur l'autel. L'écu armorié de fleurs de lis qu'on aperçoit sur l'un des chapiteaux peut aussi convenir à quelque chevalier de l'ordre. Mais c'est un point à décider par les archéologues du pays.

Un mot encore à propos de quelques critiques récentes qui viennent à l'adresse de notre maître et qui paraissent peu conciliables avec ce que j'ai dit de sa peinture.

MM. Crowe et Cavalcaselle, qui n'ont pu se faire une opinion que d'après les deux tableaux de Vienne, ont avancé que si ce sont réellement des productions de Gérard de Harlem, elles indiqueraient un peintre vivant jusqu'au XVIe siècle, peignant dans des tons bruns, dessinant avec une certaine fermeté, mais sans une bonne notion de l'anatomie, et suivant en apparence l'école de Quintin Massys, dont l'empreinte est marquée surtout dans les visages mal bâtis et les nez proéminents de ses figures principales (2). Comme je n'ai pas vu les tableaux dont il est ici question, je me borne à faire remarquer combien cette appréciation diffère de celles qui ont été données par M. Passavant, M. Michiels et M. Waagen.

M. Michiels amené à se prononcer sur les tableaux d'Amsterdam attribués à van Eyck, au nombre desquels se trouvait alors celui de *l'Église gothique*, repousse énergiquement cette attribution et déclare que de telles peintures n'ont jamais déshonoré ce pinceau (3). Une opinion non moins absolue a été émise par M. Burger (4) qui, confondant aussi les trois peintures alors confondues à Amsterdam sous le nom de van Eyck, décide que ce sont de misérables copies d'une misérable peinture qui n'est pas même de l'époque! Le fait est que ces trois peintures sont fort différentes de manière et de mérite. J'abandonne la première, *l'Adoration des mages*, n° 83, la seule qui porte encore le nom de van

(1) *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Bruxelles, 1845, 4 vol. in-8°, t. II, p. 239.

(2) *The early Flemish painters, notices of their lives and works.* London, 1857, in-8°, page 236.

(3) *Histoire de la peinture flamande*, t. II, p. 126.

(4) *Musées de la Hollande, Amsterdam et La Haye*, Paris, 1858, in-12, p 176.

Eyck dans le nouveau catalogue, laquelle n'est qu'une méchante production du XVIe siècle; je demande grâce pour la seconde, *la Vierge entre les quatre saintes Catherine, Ursule, Cécile et Barbara*, n° 383, qui, pour être d'un artiste inconnu, n'en a pas moins quelques précieuses qualités; et je revendique hautement la troisième, dont j'ai parlé, pour une production non indigne du pinceau de Gérard de Saint-Jean.

Que ces auteurs me permettent d'en appeler à eux-mêmes d'un jugement qu'ils ont rendu en bloc et sous la prévention d'une attribution fausse. Après eux j'en appellerais encore à tous ceux qui pourront faire de ces tableaux une comparaison plus immédiate et s'aider des documents locaux. La détermination des tableaux du XVe siècle est chose difficile. L'homogénéité de l'inspiration, l'uniformité du procédé et l'absence de ce qu'on a appelé la touche, y rendent les différences de manière bien moins saisissables que dans les tableaux des époques postérieures. Il y faut apporter aussi de la bonne volonté, un goût qui se prête aux circonstances. Les admirateurs exclusifs de quelques époques privilégiées et de quelques maîtres hors ligne sont privés d'un grand bonheur lorsqu'ils ne sentent pas que dans les rangs des artistes moins glorieux, il y en a aussi qui ont fait de leur pinceau une baguette de fée et semé des dons que l'on chercherait en vain dans les œuvres consacrées. Pourquoi faut-il que la critique, qui éclaire de si vives lumières les peintres hollandais du XVIIe siècle et qui est encore si favorable aux Italiens du XVIe, aux Espagnols et même aux Anglais, ait été hostile aux artistes de la France et, qui pis est, ingrate aux maîtres primitifs de la Hollande et de la Flandre (2)!

Celui que j'ai voulu recommander aux glossateurs des musées d'Anvers et d'Amsterdam est bien ce que l'on appelle un maître. S'il n'eut pas la pureté de Memling, l'éclat de Roger et la finesse de Stuerbout, il eut de la pénétration et, malgré le trop court développement de sa carrière, il mérite d'être compté dans le ciel de l'art au nombre des étoiles de la pléiade van Eyckiste.

JULES RENOUVIER.

(1) V. *Trésors d'art exposés à Manchester*, 1857, in-12.

Réclamations à propos du Rapport à l'Institut national sur la restauration de la Vierge de Foligno (1).

Monsieur le Directeur,

Dans la note qui précède la reproduction du *Rapport à l'Institut national sur la restauration de la Vierge de Foligno,* vous avez dit qu'*à cette époque* (1er et 3 nivôse an x, 1802) *l'art de la restauration des vieux tableaux n'existait pas à vrai dire; qu'il fallut le créer,* et que l'Institut reçut cette mission, surtout en vue d'obvier *à la perte totale des tableaux de Raphaël.*

Permettez-moi de protester, au nom de l'Italie, à qui, par suite d'une affirmation inexacte du rapport reproduit, vous retirez involontairement le mérite d'avoir su conserver et préserver les tableaux qu'elle avait eu l'honneur de produire.

L'art de la restauration était cultivé dans toutes ses parties par les Italiens bien avant que les citoyens Guyton, Vincent, Taunay et Berthollet eussent fait, en termes boursouflés, la description minutieuse d'une opération pratiquée déjà, même en France, si je ne me trompe, à l'occasion du *Saint Michel* de Raphaël, et certes bien des fois en Italie.

Ces illustres savants ignoraient sans doute (l'Institut sans-culottes n'était point, à ce qu'il paraît, tenu de bien savoir) que depuis longtemps il florissait à Venise une école spéciale de réparation des tableaux, et que le gouvernement de cette république pensionnait des artistes habiles, pour qu'ils eussent à veiller et à pourvoir à la conservation des peintures appartenant à l'État.

La chose avait ainsi pris tant d'importance, que, par ordre supérieur, une des grandes salles de Saint-Jean-Paul avait été transformée en 1778 en un atelier de restauration, placé sous la direction de M. Pierre Edwards.

Ce n'est donc pas *la France* qui, à l'occasion de la Vierge de Foligno, *a trouvé l'art de restaurer les vieux tableaux;* ce n'est pas elle qui *l'a appris à l'Europe artistique.* La France possède trop de gloires en propre pour usurper celles qui ne sont pas les siennes; et, sans encourir le reproche d'ingratitude, l'*ingénieuse Italie*

(1) Voir la livraison de juin 1859, pag. 220 et suiv.

pourrait ne pas ressentir *une grande reconnaissance pour le génie de la victoire*, qui non-seulement la débarrassait lestement, il faut l'avouer, de *ses monuments épars et négligés*, mais qui, en lui retirant le fardeau de la possession de ses chefs-d'œuvre, la faisait, contre toute justice, déclarer par la voix de quatre commissaires et de différentes classes académiques, incapable et indigne de les posséder.

De tout temps les conservateurs des Galeries italiennes, tant publiques que privées, ont préféré maintenir sous crasse les tableaux confiés à leur garde et à leurs soins plutôt que d'oser y porter une main hardie et de les exposer à des atteintes plus regrettables que celles produites par la poussière et par l'épaississement du vernis. La Vierge de Foligno offre un témoignage irrécusable que les conservateurs des Galeries italiennes ont eu de tout temps raison et que les quatre savants de l'Institut ont eu tort spécialement le 1er et le 3 nivôse de l'an x.

Veuillez agréer, etc.

D. SEBASTIANI.

BIBLIOGRAPHIE.

La Vie et les OEuvres de Jean-Baptiste Pigalle, sculpteur, par P. TARBÉ. Paris, Ve J. Renouard.

Les biographies des artistes célèbres, quand elles sont bien faites, ont un double intérêt pour l'observateur, au point de vue de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'homme. On veut savoir par quelles épreuves l'artiste a passé pour arriver à la gloire, et plus d'une fois l'admiration s'est trouvée partagée entre la mâle constance qui avait dû vaincre des difficultés sans nombre et le génie que ces difficultés n'avaient point anéanti.

Ce double intérêt se trouve largement dans la vie de J.-B. Pigalle, que vient de publier M. Tarbé, son parent. Nous y voyons un artiste éminent aux prises avec les premières nécessités de la vie, et parvenant à la renommée à force de constance et de travail. Son père était maître menuisier dans la rue neuve Saint-Martin. Ce n'était pas sans peine qu'il soutenait une nombreuse famille; le jeune artiste eut donc à supporter toutes les privations que la pauvreté entraîne après elle. Mais il lui fallut encore une plus grande force de volonté pour ne pas abandonner la culture de son art ; personne ne croyait à sa vocation ; ses camarades d'atelier l'accablaient de plaisanteries, et il paraît que ce n'était pas sans motifs. Latour, qui l'avait connu dans sa jeunesse, raconte qu'alors sa main était lourde et maladroite; il n'avait ni élégance ni facilité et ne pouvait rien finir sans un travail opiniâtre, qui lui mérita le surnom de *Bœuf d'atelier*. Son père l'exhortait sans cesse à quitter une profession dans laquelle il semblait si peu réussir. Seul contre tous, Pigalle avait foi dans son avenir, et l'avenir le justifia.

Le livre de M. Tarbé, car cette biographie forme un gros volume, et en vérité en le lisant on ne s'aperçoit pas de sa longueur, ce livre donc nous montre comment les artistes, et particulièrement les architectes et les sculpteurs, sont souvent forcés de modifier leur création, et qu'il ne faut pas toujours leur attribuer les défauts de leurs œuvres. Le monument que Pigalle fut chargé d'élever sur la Place-Royale de Reims, peut fournir l'exemple le plus net des tribulations qui peuvent assaillir un malheureux artiste chargé d'un travail de commande. M. Tarbé les raconte tout au long; pour moi je citerai seulement quelques phrases d'une lettre de

Pigalle à Voltaire au sujet de ce monument : « J'ai posé la figure de « Louis XV debout sur un piédestal rond; la félicité des peuples est ren- « due par un citoyen heureux, jouissant d'un parfait repos au milieu de « l'abondance, et pour suppléer au symbole de l'âge d'or, on voit à un de « ses côtés un enfant qui se joue avec un loup. J'avais d'abord mis le loup « et l'agneau qui dorment ensemble, mais messieurs du Corps de ville, à « cause du proverbe, quatre-vingt-dix-neuf moutons et un Champenois « font cent bêtes, ont voulu absolument que je supprimasse l'agneau. »

Cependant Pigalle parvint à vaincre cette répugnance, et malgré le proverbe, si bien expliqué par madame de Genlis, le loup et l'agneau se trouvent dans le monument. J'ajouterai que la ville de Reims se montra noblement libérale envers l'artiste; non-seulement elle couvrit de ses deniers toutes les dépenses faites par suite des variations imposées aux plans, mais encore pour témoigner au sculpteur la satisfaction que lui causait son travail, elle lui fit don d'une rente viagère de 4,000 livres, environ 12,000 francs d'aujourd'hui. Pigalle reçut cette rente pendant vingt ans.

Le livre de M. Tarbé est accompagné de fort bonnes tables; on y trouve la liste de toutes les œuvres du maître, et pour celles que le vandalisme n'a point détruites, le lieu où elles se trouvent. On remarque parmi les plus beaux morceaux de Pigalle la statue de Mercure qui est en Prusse, et dont on voit un moulage en plomb au Luxembourg (est-ce bien l'œuvre de Pigalle?); *l'Enfant à la cage*, qui figurait à l'exposition de 1750 et qui fut fait pour le garde du Trésor. *Paris de Montmartel*, au prix de 2,400 livres. A la vente de celui-ci elle fut vendue 7,200 livres et rachetée par Pigalle lui-même. Elle est maintenant la propriété de M. le duc d'Otrante. Il faudrait en citer beaucoup d'autres, mais le livre le fait mieux que je ne le ferais.

Où est le tombeau de Pigalle? « J'ai voulu trouver la pierre étendue sur ses restes, dit M. Tarbé; elle devait être dans l'un des trois cimetières de Montmartre; tous trois je les ai parcourus, mais inutilement. » La France est-elle donc si oublieuse de ses enfants les plus renommés! Hélas, Pigalle est mort en 1785 et la fièvre qui commençait à s'emparer de la France ne lui permettait guère d'orner la tombe d'un artiste.

Le livre de M. Tarbé sera lu par tous ceux qui aiment les Beaux-Arts; ce n'est pas le premier service que cet écrivain distingué leur aura rendu.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Exposition de cartons, à Bruxelles. — Les paladins Roland et Olivier, à la cathédrale de Véronne. — Système d'immatriculation appliqué aux musées pour faciliter la recherche des tableaux d'après les indications du livret.

⁂ L'ouverture de l'exposition des cartons a eu lieu à Bruxelles dans le Palais-Ducal au jour que nous avons indiqué dans notre précédent numéro (19 juin).

Cette exposition a été honorée de la visite de monseigneur le duc de Brabant, toujours attentif à encourager tous les efforts, et toutes les mesures qui peuvent profiter au développement et à l'amélioration des arts en Belgique.

Nous n'avons rien à écrire sur les cartons exposés. Ceux, en très-petit nombre, que nous ne connaissions pas ne méritent guère qu'on en parle. Les autres ont fait pour ainsi dire le tour du monde, et ont été, soit par la gravure, soit par les expositions nationales et universelles, soit par les louanges de la critique, rendus familiers, trop peut-être, aux yeux du public, des amateurs, des artistes.

On n'a donc plus travaillé depuis? Une seule et même palme nous semble insuffisante à tresser une couronne, et nous aurions espéré certains esprits plus féconds, certaines mains plus faciles. Hélas! on songe beaucoup, on produit lentement; on dispose, on soigne, on obtient un succès, puis, le succès obtenu, on vit sur et par lui, et on ne le compromet qu'à bonnes enseignes. C'est de l'art spéculatif, réfléchi; ce n'est pas l'art des Raphaël, des Titien, des Corrége, des Rubens, des Rembrandt. Ceux-là dessinaient, peignaient, crayonnaient, pour dessiner, pour peindre, pour crayonner, parce que fusains, pinceaux, crayons, couleurs étaient leur vie, leurs aspirations, parties, si on peut s'exprimer ainsi, de leur essence. Avaient-ils tort? Pour eux peut-être; car, si ce n'est par exception, ils travaillaient beaucoup et ne s'enrichissaient pas énormément. Pour la postérité, pour leur renommée posthume, non certes nous ne serons pas contredits en l'affirmant.

A ce propos, une humble question. Nous nous sommes laissé dire que l'idée qui avait déterminé cette exposition avait été celle de présenter aux jeunes artistes belges des modèles de peinture décorative. Grâce à une hardiesse extrême de M. le ministre de l'intérieur, le budget a entre-

délié les cordons de la bourse et quelques rares gouttes de rosée sont tombées sur des plantes qui ne sont pas de la famille de celles, tout industrielles, qu'on cultive et qu'on arrose avec un amour exclusif dans le parterre du palais de la Nation. Il importe de distribuer cette rosée bienfaisante avec profit et de telle manière que, par l'évidence des résultats, on puisse espérer de faire passer en règle ce qui n'a été, on le craint, qu'une exception surprise. Très-bien. Nous comprenons que dans ce but on dise aux élus : Étudiez attentivement, tâchez de vous pénétrer de la nécessité de bien faire, non-seulement pour vous, mais pour ceux qui, après vous, souffriront ou jouiront de l'effet de vos œuvres. Ce que nous ne comprenons pas, c'est que si on juge, jugement du reste sujet à appel, que l'inspection des travaux d'autrui soit nécessaire pour bien faire, on aille justement donner la préférence à des travaux dérivés, éclectiques, et qu'on ne remonte pas à la source.

On aurait pu, ce nous semble, choisir les plus aptes parmi les élèves, les envoyer à Rome, à Naples, à Florence, à Venise, à Dresde, à Madrid, partout où il y a des fresques ou des galeries renfermant les chefs-d'œuvre de grands maîtres, partout où M. Cornélius et M. Kaulbach ont puisé leur science, et on aurait pu obtenir des copies sous forme de cartons, atteignant ainsi le triple avantage de mettre en évidence des choses incontestées, admises par tout le monde, de donner une instruction directe aux gens qu'on tient à instruire, et de former une collection d'études acquise pour toujours au pays, monument utile non-seulement au présent mais à l'avenir.

Quoi qu'il en soit, mieux vaut peu que point, et les amis des arts, autant dire les amis de la civilisation, ne peuvent qu'applaudir à tous les essais qui tendent à la glorification des artistes bien méritants et à inspirer l'émulation et le courage à ceux qui travaillent dans la ferme intention de parvenir. M. DE A.

*** Les Autrichiens, qui tiennent garnison à Vérone et qui fondent peut-être l'espoir du salut de leur empire dans la conservation de cette place, ignorent, nous en sommes convaincus, que des ennemis, et des ennemis redoutables, sont déjà installés à demeure dans l'intérieur des murs qu'il s'agit de défendre.

Sur les côtés de la porte principale de la cathédrale (Duomo), au milieu d'autres personnages, il y a sculptés en bas-relief ROLAND et son inséparable compagnon OLIVIER. Celui-ci, tête nue, la poitrine couverte d'un grand bouclier pointu, le corps revêtu d'une longue tunique, tient de la

droite une espèce de fléau au sommet duquel s'attache par une chaîne une grosse boule garnie de pointes qui pour le moment repose sur l'épaule gauche du guerrier. On le dirait au port d'armes. Roland brandit l'épée sur laquelle est gravé le nom fameux de *Durindarda* et non *Durlindane*, ainsi qu'on l'écrit communément. Ce paladin a sur la tête un béret probablement en fer, au cou un bouclier en tout semblable à celui d'Olivier et autour du corps, une cotte de maille à manches courtes descendant presque au genou ; la jambe et le pied gauches sont recouverts aussi d'une maille collante, mais la jambe et le pied droits n'ont pas le moindre indice d'armure défensive.

Les cheveux des deux compagnons flottent très-longs et très-épais sur leurs épaules; l'un et l'autre portent de fines moustaches relevées à la hussarde et un collier de barbe au-dessous du menton allant se perdre derrière les oreilles.

La tradition prétend que les portraits de Roland et d'Olivier se voyaient également sculptés dans l'église *del Santo Apostolo* à Florence, bâtie par ordre de Charlemagne et consacrée, toujours selon la chronique, par le fameux archevêque Turpin. Vasari (1) loue l'architecture de ce temple et affirme que Pippo di ser Brunnellesco la prit pour modèle dans ses constructions *del Santo Spirito* et de *San Lorenzo*.

La cathédrale de Vérone a été élevée du temps de Charlemagne; on y lit des inscriptions sépulcrales du commencement du IXe siècle. Reconstruite après, elle fut consacrée par Urbain III, le 13 septembre 1187.

⁂ M. J.-B. Hebert, notaire honoraire, qui depuis plus de vingt ans poursuit avec une courageuse persévérance la mise en pratique de son système général d'immatriculation, a eu l'idée d'appliquer ce système aux musées comme aux bibliothèques. Dans une des nombreuses brochures qu'il a consacrées à l'étude de son système (*Explication de la méthode d'immatriculation locale*, 1855, in-8° de 58 pages) nous trouvons la manière de rendre facile la recherche d'un tableau dans une collection nombreuse, comme celle d'une exposition publique où il est souvent impossible de découvrir ce que l'on vient chercher. Nous ne doutons pas que cette méthode ingénieuse ne soit employée avec succès, si l'on veut en faire l'essai à la prochaine exposition. Voici le procédé dont M. J.-B. Hebert nous donne la définition, en renvoyant à un atlas que nous regrettons de n'avoir pas eu sous les yeux :

(1) *Proœmio*, pag. 78.

« Il suffit d'inscrire sur chaque porte d'entrée d'un musée quelconque une lettre alphabétique. — A. pour la première salle, B. pour la seconde, et ainsi de suite.

« Aussitôt entré dans une salle, on voit sur les quatre côtés la lettre indicative d'un des quatre points cardinaux ; d'abord N. (nord), et sur la muraille opposée S. (sud) ; puis E. (est), et à l'opposé O. (ouest).

« On divise chaque côté de l'appartement, près du plafond, en dix parties égales, sur lesquelles on appose *horizontalement* les chiffres suivants .

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

« Et sur l'encoignure qui sépare chaque côté on inscrit *verticalement* les mêmes chiffres, 0 en bas à 9 en haut.

« Ces deux séries de chiffres permettent alors de composer *mentalement* la table pythagoricienne centésimale de réunion.

« Supposons maintenant qu'un petit tableau d'un décimètre carré soit placé dans le musée ; il est évident qu'il sera très-difficile de l'apercevoir au milieu de la multitude de tableaux.

« L'immatriculation murale ôte toute difficulté, et la personne la plus étrangère aux distributions de tableaux le trouverait aisément, à l'aide d'un numéro matricule.

« Exemple : le livret indique-t-il au

« N° 1755, *le portrait d'un enfant, par* M***

« Il suffit d'ajouter, dans une colonne du livret,

« *Salon* D, *nord*, n° 37.

« Cette personne entre par le salon A, arrive, d'après l'ordre alphabétique, au salon D. Elle aperçoit sur l'une des murailles la lettre N. (nord), et alors elle cherche dans l'encoignure le chiffre 3, et dans la hauteur, près le plafond, le chiffre 7 ; réunissant *mentalement* ces deux chiffres, elle forme le nombre 37, et, guidée par les numéros indicateurs, elle aperçoit immédiatement le portrait qu'elle désire voir.

« Supposons que la salle ait 5 mètres d'élévation et 10 mètres de largeur ; ce portrait se trouverait alors dans un carré de 50 centimètres sur 100.

« Il serait d'ailleurs possible d'indiquer le carré de subdivision, ce qui permettrait d'arriver juste sur le portrait ou sur partie du portrait (1), puisque l'on aurait alors un carré de 5 centimètres sur 10. Dans ce cas le livret indiquerait la subdivision. Exemple :

(1) Dans les grands tableaux on indiquerait sur le catalogue, par le numéro de

« N° 1751. *Portrait d'un enfant, par* M***.

« *Salon* D, *Nord*, n°s 37-25.

« S'il s'agissait d'une longue galerie de 100 à 200 mètres, il faudrait la diviser par fractions de 10 mètres, et l'on indiquerait la subdivision, tant sur les murailles que sur les livrets, par ces mots : Première division. — Deuxième division. — Il faudrait alors placer les chiffres indicateurs de longitude le long du plafond, et ceux de la latitude sur la muraille, de 10 mètres en 10 mètres.

« Enfin, s'il y avait des peintures au plafond, on pourrait les indiquer ainsi : *tel sujet*, *salle* D, *plafond* 64, et au besoin 64-17, précisant une partie du tableau. Pour trouver ce nombre, on cherche toujours le nord, et sachant que la série de chiffres va du sud au nord pour la latitude, et de l'ouest à l'est pour la longitude, on cherche au plafond, sur la ligne latitudinale, le chiffre 6, et sur la ligne longitudinale le chiffre 4, qui guident vers le carré idéal 64.

« Enfin, dans le cas où les tableaux pourraient être et seraient déplacés, on indiquerait ce changement dans un cadre placé à la porte d'entrée. Exemple :

« N° 1751. *Portrait d'un enfant, par* M***, ci-devant au salon D, nord, n°s 37-25, actuellement salon G, sud, n°s 19-70. »

subdivision, tel personnage et telle partie du tableau que l'on voudrait ; ce qui remplacerait utilement les *esquisses* qui sont quelquefois placées au-dessous des tableaux, et qui contiennent le nom de chaque personnage et un numéro d'ordre qui sert à le retrouver sur le tableau. De cette manière, on aurait le double avantage de trouver rapidement le tableau, et de savoir le nom de chacun des personnages représentés.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE (1).

VIII

La représentation par figures offrait le moyen le plus efficace pour compléter l'enseignement que les monuments religieux étaient appelés à donner; elle devait aussi servir, mieux que n'importe quel autre moyen, à exposer la pensée du créateur de l'œuvre, car l'expression par sujets était directe, tangible, non indirecte et abstraite, comme celle des nombres et des formes.

J'ai classé les diverses natures des images : les symboliques, les historiques, les commémoratives. J'ai éclairci rapidement l'origine des types consacrés, la signification et les raisons d'être du symbolisme (2). Il me reste à tracer la constitution définitive du système d'ornementation, système qui, toujours le même quant au principe, s'est développé ensuite dans l'application sous la double influence du progrès des lumières et du pouvoir ecclésiastique.

Les observations que j'ai présentées au sujet des prescriptions du IIe concile de Nicée et de la discipline sévèrement maintenue par l'Église pour assurer la conservation des types primitifs, me dispense de revenir sur ce point important (3). Je tiens donc pour démontré qu'il n'y eut pas de changements ou de modifications quant à la substance et à la forme, mais seulement augmentation du nombre des sujets représentés, détérioration d'a-

(1) Voir la livraison de mars 1859.
(2) Voir lettre IV, passim.
(3) Loc. cit.

bord, amélioration ensuite dans l'exécution matérielle. C'était bien toujours l'Ancien Testament, c'était le Nouveau qui fournissaient aux décorateurs les données allégoriques et historiques; c'étaient les images du Christ, de la Vierge, des Apôtres, des Évangélistes et des Saints, qu'on offrait à l'adoration et à la vénération des fidèles, et, à mesure que les légendes sortaient de l'obscurité et acquéraient une autorité consacrée ou au moins tolérée par l'Église, c'étaient des traits de la vie des bienheureux, des miracles qu'on exhibait comme exemples et comme preuves de la protection, des récompenses que la Divinité accordait, même en ce monde, à la sincérité de la foi, aux vertus de ceux qui se perfectionnaient dans l'observance des préceptes évangéliques.

Les progrès de la science élargirent de plus en plus le cercle des représentations destinées à glorifier la puissance divine et à instruire les hommes. La science alors était inséparable de la religion, se confondait avec la clergie (1).

On pensait, ce qui est vrai, on pensait que la manifestation la plus sensible du Créateur émanait de l'ordre des choses créées, de la pondération de leurs propriétés spéciales, de leur succession, de la connexion évidente des lois matérielles avec les lois morales, et que pénétrer dans les mystères de la création, les reconnaître, les répandre, c'était se rapprocher de Dieu, c'était remplir la mission échue au sacerdoce pour le bien de l'humanité.

Une longue transmission des mêmes erreurs historiques a fait croire que l'Église a été systématiquement opposée à l'avance-

(1) Je ne saurais donner plus exactement une idée de l'importance qu'on attachait à l'instruction dans les siècles appelés barbares, qu'en mettant sous les yeux du lecteur le passage d'une lettre qui nous a été conservée par BALUZ. *Miscell.* lib. II, pag. 234. Cette lettre a été écrite par un moine de Clairvaux, vers l'année 1170.

« *Serenissimo Principi et carissimo Domino suo Henrico Comiti Trecensi frater Nicolaus vita peccator, habitu monachus, a salute salutem. — Philosophus dicit :*
« *Ego hunc humanarum rerum statum arbitror esse felicem cum aut Philosophos*
« *principari, aut Princeps philosophari contigerit* » *Viva sententia nec modo ho-*
« *minis ore formata, sed Dei. Quid est enim homo sine litteris nisi sepulcrum*
« *animæ rationalis viventis et sepultæ? Litteræ viæ sunt ad honestatem et honestas*
« *fructus est litterarum. Et licet sensus litteras, non litteræ sensum inveniant,*
« *orant tamen et ordinat inventio inventorem, tamquam de pulchro patre pulchrior*
« *filius elucescens. Vetus enim proverbium est, et ore veterum celebrata sententia :*
« *Quantum a belluis homines, tantum distant* A LAICIS LITTERATI, *etc...* »

ment des lumières, qu'elle a voulu les monopoliser pour les soumettre à des restrictions non dépendantes de la rectitude du raisonnement, mais du caprice de certaines doctrines, des soins égoïstes de certains intérêts. Rien n'est plus faux. Si vous prenez l'Église à son enfance et que vous étudiiez ses docteurs dans l'ensemble de leurs écrits, si vous la prenez au réveil de l'intelligence humaine depuis le XI[e] siècle jusqu'aux idées païennes ressuscitées par la Renaissance, vous serez émerveillés de la libre philosophie qui sourd d'un bout à l'autre des œuvres catholiques, de la profondeur des discussions, de la franchise des objections, de la solidité des réponses; vous serez surtout émerveillés d'y rencontrer les idées qui plus tard ont fait accroire à l'agrandissement du domaine philosophique.

Saint Anselme a précédé Descartes; le moine Gannilon son contradicteur, a trouvé les arguments de Kant (1); saint Thomas a élucidé les sujets sur lesquels s'exerce de nos jours l'illuminisme allemand, et tous ces forts penseurs qui depuis la Réforme remplissent le monde de leurs disputes se verraient réduits à la valeur d'une pâle et presque servile reproduction, si l'instruction générale remontait aux sources au lieu de se contenter des révélations incomplètes et inexactes de compilateurs passionnés, si elle ne s'effrayait pas des ouvrages poudreux sur lesquels, aux temps appelés barbares, pâlissaient ceux qui se dédiaient à l'étude et qui peuplaient les universités.

Il y a encore une différence essentielle entre les savants de ces siècles éloignés et du nôtre, force est de le reconnaître si on veut expliquer la raison qui faisait l'orthodoxie des uns, qui fait l'hétérodoxie des autres. Chez les premiers, le croire précédait le comprendre, la foi cherchait l'intelligence. *Neque quæro intelligere ut credam, sed credo ut intelligam* (2). Chez les seconds, le

(1) HEGEL, dans ses *Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, appelle Gannilon un Kant des anciens temps. Tom. III, part. III, chap. II. Les panthéistes de l'Allemagne ont prétendu que saint Anselme est un de leurs précurseurs. C'est abuser étrangement de la vérité. Pour arriver à un pareil résultat, il faut s'emparer de passages isolés et se livrer à des interprétations arbitraires. Les propositions qu'ils choisissent sont contredites par d'autres propositions qu'ils passent sous silence. Voyez l'excellente dissertation de M. SAISSET, *De varia S. Anselmi in Proslogio argumenti fortuna*. BONCHITTÉ, *Introd. et Histoire des preuves de l'existence de Dieu*. HURÉAU, *Philos. scolast.*

(2) S. Anselm. *Proslog.*, cap. I.

scepticisme sert de base au raisonnement ; ils doutent avant de chercher et de comprendre, et comme le doute est inséparable des opérations de notre esprit borné par la matière, ils ne peuvent jamais croire parce qu'ils conçoivent toujours dubitativement. Aussi, les premiers marchèrent avec confiance et aboutirent ; les seconds se perdent dans l'hésitation et avortent enlacés dans leur impuissance.

Il est juste de dire qu'à la suite de je ne sais quelle fatale inspiration un parti dans l'Église a prétendu, non combattre et vaincre par libre discussion, mais imposer et étouffer par autorité et par contrainte. Pourquoi vouloir ainsi? Pourquoi substituer le glaive à la parole? La voix du Christ est la voix de la vérité, ses enseignements, sa doctrine proviennent de la justice et de la science éternelles. Ou l'homme n'est plus tel que Dieu l'a voulu, un être à son image et né pour la lumière, ou le tort qu'on lui fait en le jugeant indigne de penser est immense, car en le blessant dans son orgueil on le pousse à méconnaître par contradiction la bonté de la cause qu'on veut dérober à son examen, qui est appuyée par la violence. Condamner en affirmant ne vaut pas démontrer et persuader en démontrant. Les Apôtres démontraient et persuadaient ; la persuasion excitait l'enthousiasme, résistait à la force, affrontait joyeusement le martyre ; la force ne subjugua jamais l'esprit ; affaibli par la persécution, le corps cède parfois et se rétracte ; la pensée, raffermie par la conviction, brave l'oppression et l'oppresseur, et au milieu des menaces, au bruit des armes des satellites farouches va répétant : *E pur si muove.*

Quoi qu'il en soit du présent, la science contribua d'abord pour une part principale à la splendeur des Églises du Moyen-âge. Leur ornementation instructive ne fut pas, comme on l'a prétendu, sans méthode, ni bornée aux sujets purement religieux ; elle suivit les doctes classifications des écoles, et inscrivit sur le marbre ce que les docteurs propageaient au moyen des livres et du haut de la chaire.

Du IVe siècle, époque de l'affranchissement du christianisme, jusqu'au commencement du XIe, les diverses branches de l'art de peindre remplirent presque seules cette tâche importante. En Orient comme en Occident, la peinture étalait ses vives couleurs, couvrait les églises *dans tout leur contour,* et les *mosaïques, mêlées d'or, jetaient un si vif éclat, les rayons dorés qu'elles*

réfléchissaient étaient si brillants, qu'on avait de la peine à y attacher les regards, que la vue en était fatiguée (1).

L'Orient resta depuis toujours fidèle à ce mode d'ornementation, mais l'Occident y substitua premièrement les riches tentures; ensuite, il le relégua au second plan, laissant partout envahir le premier par la sculpture, confondue et ne faisant pour ainsi dire qu'une seule et même chose avec l'art de bâtir. Puis, à partir de la fin du XIIIe siècle, les peintres, par un nouveau changement dû à l'influence italienne, regagnèrent la distance et se maintinrent invariablement au rang qu'ils avaient reconquis.

Un ordre uniforme présidait à toutes ces décorations, qu'elles fussent peintes ou sculptées. Non-seulement le même ordre se reproduisait à chaque nouvelle application, mais les emblèmes, les sujets, les personnages, et dans les sujets et dans les personnages les dispositions, les expressions, les couleurs, le dessin, les vêtements, l'épaisseur, le nombre des plis, se ressemblaient à tel point, qu'on est forcé de reconnaître que les peintres et les sculpteurs opéraient sous l'influence d'une seule et identique inspiration, par des procédés mécaniques transmis de maître à maître et observés scrupuleusement.

Le classement des décorations correspondait à la méthode adoptée dans l'enseignement de l'Église; et comme la mission de l'enseignement de l'Église est double, mission spirituelle qui s'occupe de l'âme et de ses rapports avec Dieu, mission temporelle qui s'occupe du corps en tant qu'il faut le gouverner, en tant qu'on doit le faire servir au but que le Créateur lui a assigné, on voyait sur les parois des temples chrétiens les doctrines morales et religieuses matérialisées par les figures, ainsi que les arts et les sciences qui facilitent, éclairent et règlent les travaux des hommes.

L'exemple le plus complet de cette forme d'enseignement se voit dans la cathédrale de Chartres. Je l'ai déjà avancé dans ma troisième lettre, en annonçant que j'aurais une occasion plus étendue de m'occuper du *Miroir universel* de Vincent de Beauvais. Cette occasion se produisant ici, je tiendrai ma promesse en empruntant à l'introduction de l'*Histoire de Dieu* tant de fois citée, des paroles éloquentes qui servent parfaitement à fixer les

(1) PAUL SILENT. apud du Cange, *Const. Christ.* l. III, cap. XLV.

points dont j'ai besoin pour continuer à développer mon argument.

« Vincent de Beauvais » écrit M. Didron (1) « homme d'une « extraordinaire érudition, qui avait lu au moins autant que « Pline l'ancien, qui savait tout ce qu'on pouvait savoir à la fin « du XIIIe siècle, classa toutes les connaissances humaines suivant « un ordre qui est le meilleur qu'on ait imaginé encore...

« Il établit quatre ordres de sciences : les sciences historiques, « les sciences morales, les sciences abstraites et industrielles, « les sciences naturelles. Cette division, tranchée par l'analyse, « s'ordonne par la chronologie : la nature d'abord, puis la « science, ensuite la morale et enfin l'histoire. Ce n'est pas une « classification pure et sèche, un simple tableau, mais un cadre « qui se remplit au fur et à mesure, car après chaque titre « vient son chapitre, et le traité scientifique suit immédiatement « l'énonciation de la science elle-même.

« Avant le monde, d'après Vincent de Beauvais, Dieu seul « était; il vivait solitaire dans son éternité et son immensité. « Mais pour se réfléchir dans ses œuvres, et pour se faire adorer, « aimer et comprendre par ses créatures, cet Être se décide « d'abord à donner la vie aux anges. A ce propos, l'encyclopé« diste chrétien vous dit ce que c'est que Dieu, s'il y en a un « ou deux, ou plusieurs ou point; il vous dit la nature et les « attributs de la divinité. Puis il passe aux esprits célestes, à « l'ange, qui est le bon, au démon, qui est le mauvais, et qui « tous deux sont les premières créatures. Ensuite Dieu crée le « ciel et la terre, et alors vient un traité de géographie et de « minéralogie. A la création du soleil, de la lune et des astres « sont attachées l'astronomie et l'astrologie; au jour où la terre « germe, un traité de botanique et son application à l'agriculture « et à l'horticulture; aux jours des oiseaux, des poissons et des « animaux terrestres, toute une zoologie. Enfin arrive l'homme; « alors une anthropologie assez complète, et très-remarquable « pour le temps, étudie l'homme dans son corps, dans son âme, « dans ses races; en fait l'anatomie et la physiologie. Puis Dieu « se repose, et à ce point Vincent examine et discute la disposi« tion, la beauté et l'harmonie de l'univers.

(1) *Histoire de Dieu*. Introduction, pag. x et suiv.

« Cette harmonie est bientôt troublée par la chute de l'homme, « et ce beau drame cosmique, qui se développait en symétrie, se « disjoint et s'embarrasse. Alors les éléments se déchaînent et « troublent le monde physique, pendant que les passions bou- « leversent le monde moral : de là les volcans, les ouragans et « les crimes. Avec la chute d'Adam finit la première famille des « sciences, les sciences naturelles.

« L'homme est tombé, mais il peut se relever; il peut, dit « Vincent, se réparer par la science. En conséquence, l'infati- « gable encyclopédiste enseigne à parler, à raisonner, puis à « penser. Il fait des traités de grammaire, de logique et de rhé- « torique, de géométrie, de mathématiques, de musique et d'as- « tronomie. Puis viennent les autres sciences et leur application « à la vie domestique dans l'économie, à la vie publique dans la « politique, leur application aux arts mécaniques, à l'architec- « ture, à la navigation, à la chasse, au commerce, à la médecine. « Là finit la seconde division : la classe des sciences proprement « dites, celles que Vincent appelle doctrinales.

« C'est bien que l'homme sache, mais il faut qu'il agisse. La « science coule, mais elle doit couler avec mesure, sans inonder « l'intelligence, sans ravager la raison : donc les sciences morales « sont invoquées par Vincent de Beauvais pour montrer à « l'homme qu'il doit marcher sur une ligne droite qu'on appelle « la loi, laquelle est divine et humaine, ancienne et nouvelle. La « loi apprend à l'homme ses devoirs en lui enseignant les vertus. « Vincent écrit autant de traités qu'il y a de vertus spéciales. Il « faut croire, espérer, chérir; il faut être chaste, humble, doux « patient, tempérant, courageux, prudent. A ce prix on sera heu- « reux dans le ciel, dont on décrit les merveilles au long pour « mettre en appétit de bonnes œuvres. Pour peu que l'homme ralen- « tisse sa marche ou se détourne, il tombe en purgatoire, et on « dit ce qu'est le purgatoire, ce qu'est le péché varié dans toutes « ses espèces mortelles et vénielles. Si l'homme dévie entière- « ment, il sera précipité en enfer, où sont punis particulièrement « l'orgueil, l'envie, le blasphème, la paresse, la simonie. Pas un « traité important de morale n'est oublié dans ce cadre, qui fait « la troisième partie.

« L'homme est né, il sait et il agit : on lui a mis à la main « gauche la science comme un bouclier, et la morale à la droite

« comme un instrument d'action. L'homme peut donc vivre dans « le monde et faire son histoire. Alors viennent se grouper toutes « les époques de l'histoire universelle du genre humain à partir « du jour où Adam, expulsé du paradis terrestre, fut condamné « au travail. Vincent passe en revue et raconte l'histoire de tous « les peuples. Il s'arrête en 1244, époque où il vivait, mais il a « deviné, pour ainsi dire, ce qui arriverait après lui. D'ailleurs « il était trop catholique, trop universel pour laisser une lacune. « Il a dit quand les temps seraient accomplis, quand l'univers « mourrait, quand l'humanité serait jugée, et quand l'éternité « sans fin recommencerait, comme si elle n'avait pas été inter- « rompue quelque temps par la création et l'histoire. Il vous dit « comment le monde finira, par l'eau ou par le feu, il prédit tous « les phénomènes qui précéderont le jugement dernier, et clôt sa « quatrième et dernière partie avec la fin du monde (1).

« Cet ordre est précisément celui dans lequel sont rangées les « statues qui décorent l'extérieur de la cathédrale de Chartres. « Ainsi cette statuaire s'ouvre par la création du monde, à « laquelle sont consacrés trente-six tableaux et soixante et quinze « statues, depuis le moment où Dieu sort de son repos pour créer « le ciel et la terre, jusqu'à celui où Adam et Ève, coupables de « désobéissance, sont chassés du paradis terrestre, et achèvent « leur vie dans les larmes et le travail. Dans cette construction « encyclopédique, c'est la première assise, celle où se développe « la cosmogonie biblique, la Genèse des êtres bruts, des êtres « organisés, des êtres vivants, des êtres raisonnables, et qui « aboutit au plus terrible dénoûment, à la malédiction de « l'homme par Dieu. Cette première partie, ce que Vincent de « Beauvais appelle le *Miroir naturel,* est sculptée dans l'arcade « centrale du porche septentrional.

« Mais cet homme qui a péché dans Adam, et qui, dans lui, « est condamné à la mort du corps et aux douleurs de l'âme, « peut se racheter par le travail. En les chassant du paradis, « Dieu eut pitié de nos premiers parents; il leur donna des « habits de peau et leur apprit à s'en vêtir. De là le sculpteur

(1) M. Daunou, quoique imprégné des doctrines voltairiennes et contraire aux tendances du Moyen-âge, ne peut pas se défendre de rendre une justice éclatante à l'œuvre de Vincent de Beauvais. Voyez *Hist. littéraire de la France,* vol. XVIII, pag. 449 à 519.

« chrétien prit occasion d'enseigner aux Beaucerons la manière
« de travailler des bras et de la tête. Donc, à droite de la chute
« d'Adam, il sculpta sous les yeux et pour la perpétuelle instruc-
« tion de tous, d'abord un calendrier de pierre avec tous les tra-
« vaux de la campagne; puis un catéchisme industriel avec les
« travaux de la ville; enfin, et pour les occupations intellectuelles,
« un manuel des arts libéraux personnifiés de préférence dans un
« philosophe, un géomètre et un magicien. Le tout se développe
« en cent trois figures au porche du nord, et principalement
« dans l'arcade de droite. Telle est la seconde division qui fait
« passer sous les yeux la représentation historique et allégo-
« rique à la fois de l'industrie agricole et manufacturière du com-
« merce et de l'art.

« Il ne suffit pas que l'homme travaille, il faut encore qu'il
« fasse un bon usage de sa force musculaire et de sa capacité
« intellectuelle; il faut qu'il emploie convenablement les facultés
« que Dieu lui a départies, les richesses qu'il a acquises par son
« industrie. Il ne suffit pas de marcher, il faut marcher droit, il
« ne suffit pas d'agir, il faut agir bien, il faut être vertueux. Dès
« lors la religion a dû incruster dans les porches de Notre-Dame
« de Chartres cent cinquante-huit statues représentant toutes les
« vertus qu'il faut embrasser, tous les vices qu'il faut terrasser.
« L'homme créé par Dieu a des devoirs à remplir envers Dieu de
« qui il sort, envers la société au sein de laquelle il vit, envers la
« famille qui l'a élevé et qu'il élève à son tour, enfin envers lui-
« même dont le corps est à conserver, le cœur à échauffer, l'in-
« telligence à éclairer. De là naissent quatre ordres de vertus :
« les théologales, les politiques, les domestiques, les intimes,
« toutes opposées aux vices contraires, comme la lumière aux
« ténèbres. Toutes ces vertus sont personnifiées et sculptées dans
« les différents cordons des voussures. Les vertus théologales et
« politiques, vertus tout extérieures et de la place publique, sont
« placées au dehors; les vertus domestiques et intimes, qui con-
« cernent la famile et l'individu, ont été tirées au dedans du
« porche, où elles s'abritent dans l'ombre et le silence. Telle est
« la troisième partie, le *Miroir moral*, qui se déroule dans l'ar-
« cade de gauche et toujours au porche du nord.

« Maintenant que l'homme est créé, qu'il sait travailler et se
« conduire, que d'une main il prend le travail pour appui et de

« l'autre la vertu pour guide, il peut aller sans crainte de s'éga-
« rer; il peut vivre et faire son histoire, il arrivera au but à point
« nommé. Il va donc reprendre sa carrière de la création au juge-
« ment dernier, comme le soleil sa course d'orient en occident. Le
« reste de la statuaire sera donc destiné à représenter l'histoire
« du monde depuis Ève et Adam, que nous avons laissés filant et
« bêchant hors du paradis, jusqu'à la fin des siècles. En effet, le
« sculpteur inspiré a prévu, les Prophètes et l'Apocalypse en
« main, ce qu'il adviendrait de l'humanité bien après que lui,
« pauvre homme, n'existerait plus. Il ne fallait pas moins que les
« quatorze cent quatre-vingt-huit statues qui nous restent encore
« pour figurer cette histoire, qui comprend tant de siècles, tant
« d'événements et tant d'hommes. C'est la quatrième et dernière
« division : elle occupe les trois baies du portail du nord, le
« porche entier et les trois baies du portail méridional.

« Cette statuaire est donc bien, dans toute l'ampleur du mot,
« l'image, ou le miroir de l'univers, comme on disait au Moyen-
« âge.

« C'est un poëme entier où se réfléchit l'image de la nature
« brute et organisée dans le premier chant; celle de la science,
« dans le second; de la morale, dans le troisième; de l'homme,
« dans le quatrième, et dans le tout, enfin, du monde entier.
« Telle est la charpente intellectuelle de cette encyclopédie de
« pierre, tel est son plan et son unité morale. »

La décoration de la cathédrale de Chartres est, ainsi que le *Miroir* de Vincent de Beauvais, la dernière et la plus large expression de l'état de la science à l'époque où s'élevaient le monument écrit et le monument sculpté; de plus, l'une et l'autre devaient leur existence aux encouragements, aux efforts combinés des puissants de la terre, de la multitude chrétienne et des intelligences les mieux douées. On se tromperait grandement si on nourrissait l'espoir de retrouver ailleurs une pareille réunion de circonstances favorables et la magnificence qui en est résultée, si on s'attendait à voir souvent l'enseignement religieux exposé avec tant de détails et dans ses diverses ramifications. Ce qui depuis les temps les plus reculés, il importe de le répéter, se présentera invariablement à l'observateur, ce sera l'uniformité dans les modes d'expression, dans la division dans l'ordre des matières, et une uniformité tellement constante qu'il sera conduit à se demander

si cette division, si cet ordre, principaux mérites du travail de Vincent de Beauvais, peuvent lui être attribués, ou s'il ne serait pas plus juste de croire qu'il n'a fait dans sa compilation que se guider sur les jalons plantés progressivement par l'Église, que coordonner les matières dans des cadres distribués et tracés par le classement logique des principes catholiques. La question ainsi posée je n'hésiterais pas à la résoudre contre l'illustre encyclopédiste, et à le dépouiller de sa plus grande, pour ne pas dire de son unique gloire (1).

En outre de la difficulté de rencontrer dans la construction des édifices chrétiens la réunion des circonstances heureuses qui présidèrent à celle de la basilique beauceronne, qui l'accompa-

(1) A l'appui de cette opinion, qu'il me soit permis de recourir au chap. XI du *Liber adnotationum de cognitione Baptismi*, par saint Hildefonse, *De temporibus sub quorum distinctione sæculum stetit* (Baluzii Miscell., lib. VI). « *Stetit ergo sæculum in hominibus sub trimoda distinctione temporum. Stabit homo ordine quarto in beatitudine sæculorum. Primo summe infeliciter, secundo non plene feliciter, tertio abunde feliciter, quarto summa æternaque felicitate feliciter. Primo summe infeliciter quia homo conditus ad imaginem et similitudinem Dei, suo deceptore zabulo sibimet principiante, serviens regno peccati, idolorum cultor, soli creatori pie debitum impie creaturis impendit honorem. Secundo non plene feliciter quia data quidem lux est ad cognitionem Dei, sed perducere non potuit ad justitiam Dei. Nam si exlex justitia, ergo Christus gratis mortuus est. Data est ad intelligentiam, non ad veniam peccati. Per illam enim agnitum peccatum punitum est, non sanatum. Data quidem est in sanctione hostiarum et cerimoniarum, ut offerrentur Deo, sicut Deus sanxerat et non sicut gentiles sacrificantes dæmoniis immolabant. Quæ tamen observantia legis propter cognitionem Dei multum profuit hominibus in tempore suo. Sed ideo plenam felicitatem non intulit, quia ad perfectum nihil adduxit. Sequens ergo erat tempus in quo felicitas per litteram cœpta posset per intelligentiam spiritus esse perfecta. In hoc tempore gratiæ, quod tertium est, fuit abunde feliciter, quando cunctis illis sacris hostiis figuratus Christus est incunctanter ostensus quando umbræ successit lux, incertis veritas, figuris ostensio, occultis revelatio, legi Evangelium, timori servorum gratia filiorum, et cunctis quæ adumbraverat littera manifestatio spiritalis gratissima et aperta. Quartum est illud beatæ æternitatis insigne, in quo, devictis cunctis adversantibus, laudabit homo Deum in incorruptionis tranquillitate securus. Ergo in statu mundi* (ici manquent deux lignes dans l'ancien manuscrit) *adductum est. Non plene feliciter fuit tertium sub gratia, in quo nos Christus a delictis nostris in suo sanguine lavavit; et abunde feliciter manet extremum illud, quod et æternum, in quo laudabimus Deum in sæcula sæculorum.* » Voici, ce me semble, la division du *Miroir universel* en grand rapport avec les paroles d'un théologien du VII[e] siècle, et certes l'ordre et la substance des décorations des églises parfaitement indiqués et pour ainsi dire dogmatiquement prescrits.

gnèrent et la rendirent possible, il faudra tenir compte aussi de plusieurs faits tant accidentels, qu'essentiels.

Un des premiers, je l'ai déjà dit, est que pendant longtemps la peinture jouit seule du droit de décorer les églises, et que la sculpture était bornée à la seconder ou à la compléter par des formes symboliques (1). Or, les peintures étant maintenant perdues, comment vérifier si les temples que nous voyons dénudés et pauvres ne contenaient pas dans leur splendeur originaire le même ensemble, la même profusion de représentations qui nous frappent dans les plus modernes? Les quelques rares exceptions échappées à l'action du temps et aux dévastations vandaliques commises de toutes parts, tantôt par les invasions et par les guerres, tantôt sous couleur de restauration et d'embellissement, ou de réforme religieuse, ou de progrès libé-

(1) STEPHAN. BOSTRENS., in act. II Conc. Nicæn. II. « *De sanctis imaginibus confitemur, quod omne opus in nomine Dei factum, bonum est et sanctum. Nam aliud est imago, aliud statua, hoc est simulacrum animantis. Quum enim Deus formaret Adamum, hoc est conderet, dixit: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram; et fecit hominem ad imaginem Dei. Quid enim? Num quia imago Dei est homo, ideo simulacrum est; id est idolatria et impietas? Nequaquam fiat.* »—CASSAND., Consult. de imaginib., p. 165. (p. 974, opp. Par., MDCXVI, fol.) « *Ex quibus apparet, Christum magis in typum agni, quam effigie humana depingi consuevisse, quod usque ad tempus sexti concilii generalis obtinuisse videtur, in quo statuitur, ut pictores in posterum non in agni typo, ut fieri consuevit, sed humano charactere Christum exprimant, et satis apparet ex scriptis Gregorii, quamvis eius ætate superstitio in cultu sanctorum non parum invaluerat, tamen picturas tantum in ecclesiis admissas fuisse, non item statuas vel simulacra.* » Il y a des écrivains qui ont prétendu établir que dans les premiers siècles les statues étaient admises dans l'intérieur des temples consacrés, appuyant leurs prétentions sur le texte suivant, de Grégoire de Nazianze. (Epist. XLIX, p. 810 c.) : « *Canitiem nostram honorato : quibus acerbum sit, si magnam olim habentes urbem, nunc ne urbem quidam habeamus : ac ferarum domicilium sit post imperium tuum templum illud quod extruximus Deo; tum omnis illius ornatus. Neque enim si* STATUÆ *deiiciantur, acerbum istud est, tametsi alioqui sit acerbum; nec de his nos facere sermonem existimes, quorum studium circa meliora versatur.* » Mais le père Petau a victorieusement réfuté cette opinion, dans les paroles suivantes : PETAV., lib. XV, De incan. cap. XIV, § III, pag. 325. « *Perspicuum est profanas illic statuas intelligi, quæ ad magnorum urbium ornamentum in locis publicis collocari solebant. Quod et ipsa verba Gregorii palam ostendunt : quibus negat, se de templo et ejus ornatu omni sollicitum esse; de statuis vero nihil admodum; eo quod longe præstantiore studio detineatur. Itaque sibi ipse contradiceret, si de sacris imaginibus loqueretur : ac de quibus sollicitum se esse dixit, mox negaret se esse sollicitum.* »

ral, d'économie administrative et d'intérêt industriel, exceptions que bientôt nous aurons l'occasion de passer en revue, nous persuadent qu'il en était ainsi, surtout si nous nous rapportons à ce qui se passe encore en Grèce, où les choses du culte sont restées stationnaires et telles à peu près qu'on les pratiquait primitivement. Il est en outre arrivé que les studieux des choses archéologiques, tous imbus des préjugés de la Renaissance, ont malheureusement couvert d'un superbe dédain les restes des âges appelés barbares, et que dans les monographies ainsi que dans les études générales ils se sont préservés, c'est bien ainsi qu'ils l'entendent, de prêter attention à des décorations dont les apparences et le goût contrastaient avec l'idée qu'ils se sont faite du beau dans les arts, ou n'intéressaient pas, ils le croyaient du moins, ou intéressaient médiocrement au point de vue historique. Un assemblage de pierres informes, un mur cyclopéen, un monstre indou, une grimaçante idole syriaque ou égyptienne, des hiéroglyphes indéchiffrables ont eu les honneurs de mille tournois scientifiques, ont donné naissance à un nombre incalculable de conjectures et laissé couler des flots d'érudition, mais on s'est contenté de confondre dans la qualification impropre d'*œuvres gothiques* sans spécifications, sans remarques, tous les monuments du Moyen-âge, à commencer des ve et vi^e^ jusqu'à peu près à la fin du xve siècle. Il s'ensuit que les matériaux n'abondent pas pour comparer d'une manière satisfaisante les produits analogues des diverses contrées de l'Europe et pour en faire le rapprochement, non parce que ces matériaux n'existent absolument pas, seulement parce qu'ils n'ont pas été relevés, classés et décrits avec soin.

Si on se rappelle ce que j'ai insinué ailleurs (1), l'on sait que les créateurs d'un monument ne se proposaient pas tous, à l'égal de ceux de la cathédrale de Chartres, de produire une exposition encyclopédique et proportionnellement équilibrée de l'enseignement religieux. Quelques-uns recherchaient le triomphe d'une

(1) Dût-on m'adresser le reproche de multiplier les répétitions et de les rendre abusives, je reviendrai sur ce que j'ai dit, toutes les fois que répéter me semblera nécessaire à la clarté de mes raisonnements. Je me résignerai à subir la réputation d'être un écrivain lourd et sans élégance, mais je ne négligerai rien de ce que j'estimerai convenir à la démonstration des faits que j'ai entrepris de mettre en évidence.

pensée plus particulièrement caressée, d'autres visaient à faire prévaloir une suite d'idées personnelles et à provoquer ou à satisfaire une dévotion spéciale, à exalter certaines vertus, à préserver de certaines fautes, à rendre hommage à certains mérites, à perpétuer et à consacrer certains événements.

Comme l'indique judicieusement M. Didron (1), les représentations étaient dans ces cas négligées quant à une ou à plusieurs branches de l'encyclopédie, et étendues dans la branche privilégiée, « ainsi, la cathédrale de Reims a développé outre mesure, « on peut dire, le *Miroir historique* et dans celui-ci la vie de Jésus-« Christ, la fin du monde et l'Apocalypse, tandis que le *Miroir* « *naturel* est écourté et le *Miroir doctrinal* est presque oublié, » cependant dans tous les monuments « huit ou dix figures indi-« quent les principaux chapitres du *Miroir universel* de l'en-« cyclopédie générale. La cathédrale de Laon elle-même, plus « exclusive et plus incomplète sous ce rapport que plusieurs « autres, donne néanmoins l'argument, ou le sommaire du livre « que développe celle de Chartres. » Il ne résultera donc pas une contradiction aux règles que je m'efforce de démontrer de ce que la décoration des monuments se bornera à des indications partielles et limitées, plus fréquemment qu'elle ne produira l'exhibition entière de la science, telle qu'on la comprenait et qu'on l'enseignait aux époques de différentes constructions.

Je crois aussi qu'il existe une échelle hiérarchique qu'on peut graduer en se basant sur un fait dont, que je sache, on ne s'est pas préoccupé à ce point de vue, quoiqu'il ait dû exercer une influence considérable sur les dispositions, sur les appropriations des édifices, et sur l'importance de leurs décorations respectives. Je veux parler de la distinction qui, à l'affranchissement du christianisme, s'est produite dans le rang des églises. On ne me fera pas un reproche de ce que j'entre dans quelques détails sur cette importante matière, dominé par les exigences de mon sujet et mû par le désir d'appeler sur elle l'attention des écrivains spéciaux qui y trouveront probablement la solution de plusieurs problèmes non encore suffisamment éclaircis.

Tant dans les écrits des docteurs et des historiens, que dans les lois impériales et dans les canons des conciles, les lieux

(1) Loc. cit., pag. XVII.

consacrés au culte chrétien ont reçu un nombre considérable d'appellations, dont aucunes sont génériques et d'autres appartiennent, sans conteste, à une classification particularisée. Parmi les appellations génériques, les plus communes sont celles de ECCLESIA, CONCILIABULUM, CONVENTICULUM, BASILICA, CASA, DOMUS DEI, DOMUS ECCLESIÆ, DOMINICUM et TEMPLUM. Parmi les secondes, les plus remarquables sont MARTYRIUM, MEMORIA, COEMETERIUM, MENSA, AREA, TROPOEA, APOSTOLEUM, PROPHETEUM, enfin, ECCLESIA MATRIX, ECCLESIA DIOECESANA, TITULUM, MONASTERIUM, ORATORIUM et TABERNACULUM. Je vais rechercher sommairement la valeur de ces dénominations à l'égard des choses de l'art.

Les premières, les génériques, prennent leur origine du fait ou des circonstances de la réunion des fidèles assemblées pour prier. Déjà dans la cinquième lettre, en cherchant la solution de la question relative à l'existence et à la construction des églises dans les trois premiers siècles, j'ai effleuré cet argument; j'ajouterai un petit nombre de notions complémentaires desquelles j'aurai à me servir par la suite.

Ecclesia vient par φερωνυμία, c'est-à-dire par confusion du contenu et du contenant, de ἀπὸ τοῦ εκκαλεῖν ou réunion d'hommes solennellement convoqués (1). Nous en trouvons la preuve dans un texte d'Isidore le Pélusiaque, où il établit la différence existante entre le mot de εκκλησια et celui de ἐκκλησιαστήριον (2). La dénomination d'église appliquée au local où les Églises, soit les communions des fidèles, se réunissaient date dès les commencements, et elle était assez caractérisque pour être employée par les gentils en parlant des chrétiens, ainsi que nous l'apprend Vopiscus dans la vie de l'empereur Aurélien (3).

Conciliabulum, *conventiculum* sont la traduction latine du vocable grec συ:όδους. Ils furent employés indifféremment pour

(1) CYRILL. catech. XVIII, n. XI, pag. 270 (edit. Oxon. MDCCIII). Εκκλησια δὲ καλειτας φερωνύμως διὰ το παντας εκκαλεισθαι καὶ ὁμοῦ συνάγειν. « *Ecclesia nomine rei congruo vocatur, quasi dicas convocatio, propter omnium convocationem et congregationem.* »

(2) ISID. PELUSIOT. lib. II, epist. CCXLVI. « *Aliud est* εκκλήσια, *aliud* εκκλησιαστήριον : *nam ea ex immaculatis animis constat; hoc autem ex lapidibus et lignis exædificatur.* »

(3) *Miror vos patres sancti* (les sénateurs) *tamdiu de aperiendis Sibyllinis dubitasse libris, perinde quasi* IN CHRISTIANORUM ECCLESIA, *non in templo deorum omnium, tractaretis.*

exprimer les lieux consacrés au culte, ou la réunion des congrégations tant laïques qu'ecclésiastiques.

Saint Jérôme, Tertullien, saint Jean Chrysostome, Lactance, Arnobe et Eusèbe nous ont transmis de nombreux exemples de l'emploi de ces dénominations, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre (1).

Quant au nom de *basilique* (*βασιλικα*) qui non-seulement était celui de tous les lieux appropriés à l'adoration de Dieu, mais qui servait aussi à l'indication particulière d'un certain ordre d'édifices, j'en parlerai avec plus d'étendue, lorsque je serai parvenu à cette partie de mon discours.

Casa, domus Dei, domus Ecclesiæ, perpétuent le souvenir des maisons où les premiers fidèles s'assemblaient pour prier et pour conférer (2). Le cénacle où descendit le Saint-Esprit (Act. II), l'endroit où furent élus et ordonnés les sept diacres (Act. VI), celui où fut tenu le premier concile (Act. XV), n'étaient pas autre chose; et saint Paul en écrivant aux Corinthiens (XI. 22) : *Num domos non habetis ad edendum, et bibendum? aut ecclesiam Dei*

(1) HIERONYM. com. in Zachar. c. VIII. « *In tantam rabiem persecutorum feritas excitata est, ut, etiam* CONCILIABULA *nostra* DESTRUXERUNT; » et epist. III, epitaph. Nepotian. « *Hoc idem possumus et de isto dicere, qui basilicas ecclesiæ, et martyrum* CONCILIABULA *diversis floribus et arborum comis vitiumque pampinis adumbravit ut quidquid placebat in ecclesia, tam dispositione quam visu, presbyteri laborem et studium testarentur.* » Dans ce dernier passage, il est à remarquer d'abord le mot CONCILIABULA employé pour désigner l'édifice correspondant au *quidquid placebat in ecclesia,* qui démontre clairement cette désignation et aussi le *basilicas ecclesiæ,* c'est-à-dire les basiliques appartenant aux congrégations des fidèles, où le mot *ecclesiæ* est pris dans sa signification morale, comme dans le *placebat in ecclesia* il est pris dans la signification matérielle. Voici maintenant les *conciliabula* adoptés pour exprimer les réunions de personnes. PONTII Pass. Cypr. « *Jussum est* (ab Imperatore) *ut nulla* CONCILIABULA *faciant neque cœmeteria ingrediantur.* » Voici encore pour l'édifice. LACTANT. lib. V, c. XI. « *Aliqui ad occidendum præcipites extiterunt, sicut unus in Phrygia, qui universum populum cum ipso pariter* CONVENTICULO CONCREMAVIT. » ARNOB. Contr. gentil. lib. IV. « *Nostra quidem scripta cur ignibus meruerunt dari? Cur immaniter* CONVENTICULA DIRUI? *in quibus summus orator Deus, pax cunctis et venia postulatur magistratibus, exercitibus, regibus, familiaribus, inimicis, adhuc vitam degentibus, et resolutis corporum vinctione : in quibus aliud auditur nihil, nisi quod humanos faciat, nisi quod mites, verecundos, pudicos, castos, familiaris communicatores rei, et cum omnibus, quos solidet germanitatis necessitudine copulatio.* » Euseb., lib. VII, c. XI. « Ούδεμῶς δέ έξέσται οὔτε ὑμῖν οὔτε ἄλλοις τισίν ἤ συνόδους ποιεῖσθαι, εἴ εἰς τα χαλούμηνα κοιμητήρια εἰσιέναι. Lib. IX, c II et cap. IX.

(2) Lett. V[e], vol. VII, pag 488.

contemnitis? n'a laissé, d'après saint Augustin (1), subsister aucun doute sur cette importante matière. Nous savons d'ailleurs que du vivant de l'évangéliste saint Luc, *Théophile* transforma en église une des salles de sa splendide maison à Antioche (2), qu'*Euprepia,* dans le même but, céda à Rome la sienne tout entière (3), et par Eusèbe, là où il parle des persécutions de Maximin (4), puis encore par un des décrets du second concile de Tolède, que l'Église et la maison de l'évêque étaient une seule et même chose (5). Le mot *casa,* moins employé, se lit dans les actes de Cécilien et de Félix (6), et dans l'œuvre de Bède (7). Ce mot est synonyme de *domus.*

Dominicum, c'est-à-dire maison de Dieu, répond au κυριακον des Grecs, d'où les Allemands ont fait *kyrk* et *kirich,* les Écossais

(1) Aug. Quæst. lxvii, in Levitic. « *Sicut ecclesia dicitur locus quo ecclesia congregatur. Nam ecclesia homines sunt, de quibus dicitur, ut exhiberet sibi gloriosam ecclesiam. Hanc tamen vocari etiam ipsam domum orationum, idem apostolus testis est, ubi ait : Numquid domos non habetis ad manducandum, et bibendum, aut ecclesiam Dei contemnitis? Et hoc quotidianus loquendi usus obtinuit, ut ad ecclesiam prodire, aut ad ecclesiam confugere non dicatur, nisi quod ad locum ipsum, parietesque prodierit, vel confugerit, quibus ecclesiæ congregatio continetur.* »

(2) Recognit. Clement. Rom. Lib. X, n. lxxi. « *Intra septem dies, plus quam decem millia hominum credentes Deo, baptizati sunt, et sanctificatione consecrati, ita ut omni aviditatis desiderio* Theophilus, *qui erat cunctis potentibus in civitate sublimior,* domus suæ ingentem basilicam ecclesiæ nomine consecraret. »

(3) Pii epist. I (ep. III, tom. I, conc.), ad Justum. « *Soror nostra Euprepia titulum* domus suæ *pauperibus adsignavit ; ubi nunc cum pauperibus nostris commorantes* missas agimus. »

(4) Euseb. Lib. IX, c. ix. « *Tantum iussit* (Maximinus), *ut ab omni calumnia et vexatione immunes servaremur, conventus autem agere, aut domos ecclesiarum* (οἴκους ἐκκλησιῶν) *extruere, aut aliud quid earum, quæ nobis solemnia sunt, peragere, nequaquam præcepit.* »

(5) Conc. Tolet. II, c. I (tom. IV, Concil.). « *De his, quos voluntas parentum a primis infantiæ annis clericatus officio mancipavit, statuimus observandum, ut mox, quasi detonsi, vel ministerio electorum contraditi fuerint*, in domo ecclesiæ sub episcopali præsentia *a præposito sibi debeant erudiri.* »

(6) Gesta purgat. p. 95 b. « *Numquid populus Dei ibi fuit? Saturninus dixit : In* casa *maiore fuit inclusus* (ibidem c.). *Crescentianus dixit : Præsens cum populo fui, inclusus in* casa *maiore.*

(7) Beda, hist. lib. III, cap. iv. « *Qui locus ad provinciam Berniciorum pertinens, vulgo vocatur ad* candidam casam, *eo quod ibi ecclesiam de lapide, insolito Britonibus more fecerit.* » Ce qui prouve, avec d'autres passages, que les églises en Angleterre étaient très-humbles et toutes en bois.

et les Anglais *kyrk* et *church*. Tout ce qui appartenait au Seigneur le jour d'adoration, le mystère de l'Eucharistie, l'église, les biens ecclésiastiques, recevait cette qualification. Saint Cyprien, s'adressant à une riche matrone, s'exprime ainsi. « *Locuples et dives es et* DOMINICUM (le jour consacré) *celebrare te credis, quæ corbonam omnino non respicis? quæ in* DOMINICUM (l'église) *sine sacrificio venis, quæ partem de sacrificio, quod pauper obtulit, sumis?* Les canons des conciles, Eusèbe et d'autres écrivains, contiennent à chaque pas la confirmation de cette application généralisée (1).

La dénomination de *temple (templum,* νάου Θεοῦ) ne paraît pas avoir été acceptée avant Constantin. Les fidèles répugnaient à emprunter une expression idolâtre, et à placer la majesté divine dans une espèce d'affinité inconvenante avec les honneurs appartenant aux démons. Saint Ignace (Ier siècle) s'est parfois écarté de cette abstention rigoureuse, mais il ne l'a fait qu'en s'entourant de grandes précautions, comme d'ajouter le mot de Dieu ou quelque épithète qui pût écarter toute méprise (2). Postérieurement ce mot a prévalu et a été d'un usage fréquent.

D'ailleurs quelles que fussent leur dénomination et leur attribution, les églises étaient essentiellement élevées en honneur et pour le culte de la Divinité, jamais d'une créature, n'importe sa sainteté et la dévotion qu'on ressentait pour elle. Saint Augustin

(1) Pour l'Église matérielle *vide* CONC. NEOCÆSAR., c. v, tom. I, conc. p. 1481. « *Catechumenus si in* DOMINICUM (εἰς κυριακὸν) *ingrediens*, etc. » — Pour les biens de l'Église, vid. CONC. ANCYR., c. XV, ut suprà, pag. 1461. « *Ex iis quæ pertinent ad* DOMINICUM (τῷ κυριακῷ) *quæcumque dum non esset episcopus, presbyteri vendiderunt revocare* DOMINICUM (τὸ κυριακον). » Pour les dépendances des églises, *vid.* CONC. LAODIC., c. XXVIII, ubi sup., p. 1501. « *Quod non oportet in* DOMINICIS (τοῖς κυριακοῖς) *vel in ecclesiis, eas quæ dicuntur agapas facere*, etc. » En louant Constantin de l'empressement qu'il avait montré dans la construction des églises, Eusèbe rend compte des motifs de l'application de ce mot aux choses appartenant à Dieu. DE LAUD. CONSTANT., c. XVII. *In urbibus ac pagis, in agris ac desertis barbarorum locis, fana ac delubra in honorem unius omnium regis ac* DOMINI (τῷ πάντων βασιλεῖ θεῷ τῷ δὴ κὰι των ὅλων δεσπὸτη) *dedicavit. Unde etiam* DOMINI (του δεσπὸτου) *vocabulo honorati sunt, non ab hominibus, sed ab ipso omnium* DOMINO (του κυρίου) *cognomentum sortita. Ab eo quippe* DOMINICA *appellantur* (παρὸ καὶ κυριακῶνή ξίωνται των επωνυμιῶν).

(2) Vide IGNAT. ep. ad Magnes., n. VII. Saint Ignace, disciple de saint Pierre, subit le martyre en l'an 107.

le déclare d'une manière formelle (1), et telle a été constamment la doctrine des saints Pères, des Papes et des conciles. L'invocation d'un nom ne dénotait et ne dénote encore qu'un souvenir plus spécial, soit d'un bienfait obtenu, soit d'une circonstance historique, ou le recours à l'intercession d'un avocat préféré.

Les fidèles qui avaient scellé de leur sang la loi de paix apportée aux hommes par le Christ, et qui l'avaient exaltée par leur constance et par leur résignation, furent des premiers à recevoir de leurs frères échappés au danger ces signes de l'admiration et de la vénération dont ils étaient l'objet. Je n'ai pas manqué de rappeler quel respect saint Jérôme professait pour leurs sépultures (2), et ce respect était partagé par tous ceux qui voulaient maintenir et exalter la foi du christianisme avec les traditions et les monuments de son berceau, *quando Domini nostri adhuc calebat cruor, et ferrebat recens in credentibus fides* (3). Aussi à peine la lutte fut-elle finie, qu'on s'empressa de fixer le culte aux places mêmes où, par le courage et la constance des confesseurs, avaient plus visiblement éclaté la gloire et la miséricorde divines.

(1) August. contra Maximin. Lib. I, tom. VI, Opp. pag. 288, édit. Paris, mdcxxxvii. « *Nonne si templum alicui sancto angelo excellentissimo de lignibus et lapidibus faceremus, anathematizaremur a veritate Christi et ab ecclesia Dei, quoniam creaturæ exhibiremus eam servitutem, quæ uni tantum deberetur Deo. Si ergo sacrilegi essemus faciendo templum cuicumque creaturæ, quomodo non est Deus verus, cui non templum facimus, sed nos ipsi templum sumus?* » — Id. De civitate Dei, lib. XXII, c. x. « *Illi* (ethnici) *talibus diis suis et templa ædificarunt et statuerunt aras et sacerdotes instituerunt et sacrificia fecerunt. Nos autem martyribus nostris non templa sicut diis, sed memorias sicut hominibus mortuis, quorum apud Deum vivunt spiritus, fabricamus : nec ibi erigimus altaria, in quibus sacrificemus martyribus, sed uni Deo, et martyrium et nostrum sacrificium immolamus : ad quod sacrificium, sicut homines Dei, etc.* » — Id. contra Faust. lib. X, cap. xxi, et de vera religione, cap. lv, et serm. lxiii, de diversis, etc.

(2) Lett. IV, vol. VII, pag. 295. — S. Hieronym. in Ezech. c. xl. « *Dum essem Romæ puer, et liberalibus studiis erudirer, solebam cum cæteris ejusdem ætatis et propositi diebus dominicis sepulcra apostolorum et martyrum circuire, crebroque cryptas ingredi, quæ in terrarum profunda defossæ ex utraque parte ingredientium per parietes habent corpora sepultorum, et ita obscura sunt omnia, ut propemodum propheticum illud compleatur : Descendunt in infernum viventes ; et raro desuper lumen admissum horrorem temperet tenebrarum, ut non tam fenestram quam foramen demissi luminis putes, etc.*

(3) S. Hieronym. Epist. VIII, ad Demetrium.

Ce furent ces églises qui prirent tantôt le nom de *martyria*, ou *memoria*, tantôt de *cœmeteria*, ou de *mensa*, ou d'*area* ou de *tropæa*. Le principal exemple de ce fait capital par rapport à l'art, est celui du splendide édifice construit par Constantin sur le Golgotha en commémoration de la passion du Sauveur, premier martyr de sa propre loi. Cet édifice nommé par Eusèbe μαρτύριον (1), le fut de même par tous ceux qui en parlèrent après lui. Les Latins traduisirent ce vocable propre à la langue grecque, par celui de *memoria*, accompagné du nom du martyr auquel il se rapportait. L'église d'Édesse sous l'invocation de saint Thomas apôtre, la basilique des saints Pierre et Paul de Rome, celle de sainte Euphémie à Chalcédoine, où le quatrième concile général procéda à la condamnation de l'hérésie d'Eutychès, sont par Socrate appelées *martyria* (2), spécification remplacée dans les passages déjà cités de saint Augustin, ainsi que dans ceux d'autres auteurs, par l'expression latine équivalente de *memoria*.

Les lieux de repos où dormaient dans la paix du Seigneur les dépouilles mortelles des fidèles martyrisés, surtout les catacombes (3), reçurent la dénomination de *cœmeteria*. Objets d'une grande vénération; on y priait, on y prêchait, on y administrait les sacrements et on y célébrait le sacrifice de la messe (4). Par extension, certaines églises élevées sur les reliques des martyrs, s'appelèrent du même nom, ce qui résulte spécialement d'un texte de saint Jean Chrysostome, texte que, pour son importance, on doit consulter (5).

(1) Euseb. Lib. IV, De vit. Constan. c. xl. « *Et ipse quidem optimum factu esse judicabat, si ejus martyrii* (μαρτύριου) *quod singulari studio ac magnificentia Hierosolymis construxerat, dedicationem celebraret.* »

(2) Socrat., lib. IV, c. xviii. « *In ea urbe* (Edessæ) *illustre ac splendidum est* MARTYRIUM *Thomæ apostoli* (Θωμᾶ τοῦ ἀποστόλου μαρτύριον) *in quo propter loci sanctitatem collectæ sine intermissione celebrantur.* » — Id. Lib. IV, cap. xxiii. « *Ammonius adeo parum curiosus exstitit, ut quum Romam venisset, una cum Athanasio, ex magnificis urbis operibus nullum videre desideraverit, sed sola Petri et Pauli* MARTYRIA *viderit* (το Πέτρου και Παύλου μαρτύριον). » — Id., lib. VI, c. vi. « *Quum in ecclesiam venisset, in qua corpus Euphemiæ martyris reconditum est.* »

(3) Conc. Eliber., c. xxxiv. « *Cereos in* COEMETERIIS *per diem placuit non accendi.* » Id., c. xxxv. « *Placuit prohiberi, ne feminæ in* COEMETERIO *pervigilent, etc.* »

(4) Onuphr., de Cœmeteriis, c. xi. « *Cœmeteria erant Christianis veluti templa et orationum loca, in quibus episcopi synodos congregabant, sacramenta administrabant, verbum Dei concionabantur.* »

(5) Demonstr. quod Christus sit Deus, tom. V, pag. 749, ed. Francof. « *Qui*

Il a déjà été, quelque part dans ces lettres, incidemment question de l'époque à laquelle l'usage d'élever des autels sur les reliques des martyrs se transforma en loi apostolique (1). Cette prescription donna naissance aux cryptes, et aux confessions qui furent et qui sont encore une des parties les plus importantes et les plus ornées des temples chrétiens. Elle produisit également l'appellation de *mensa*, qui, quoique employée déjà par saint Paul au figuré (2), ne le fut qu'après cette époque pour désigner tantôt un autel, tantôt l'église où l'autel était érigé, et celle d'*area* prise de même dans la double acception. Je pourrais entasser les citations, mais je me borne à en rapporter en note quelques-unes des plus concluantes et des plus significatives (3).

Pour ce qui est du mot *tropæa*, un passage de saint Jérôme nous indique qu'il s'appliquait non pas seulement aux tombeaux élevés en honneur des saints, mais bien aux églises où leur mémoire était célébrée. Il dit en effet : « *Est ibi* (Romæ) *sancta ecclesia, sunt tropæa apostolorum et martyrum : est Christi vera*

ducebantur et circumducebantur, qui contenti erant et vincti, et qui innumera patiebantur mala, dum vivebant : ubi defuncti sunt, regibus ipsis erant magis venerabiles, etiam Romæ, quæ urbium est regalissima, relictis omnibus ad SEPULCRA PISCATORIS, *et tabernaculorum opificis currunt et reges et præsides et duces. Et Constantinopoli reges nostri magnam gratiam putant, non si propter apostolos, sed si vel extra eorum vestibula, corpora sua sepeliuntur, fiantque piscatorum ostiarii reges.* » Chaque mot de ce passage est remarquable pour la lumière qu'il jette sur la situation du Christianisme à Rome et dans l'empire, sur l'existence des basiliques primitives, sur le mode de sépulture des grands, même des empereurs, et de leurs familles. On voit ici que le mot *sepulcrum*, équivalent de *cœmeterium*, s'appliquait bien à une église et à une grande église, puisqu'il s'agit des principales de Constantinople et de Rome.

(1) Voyez note 2, lettre V^e^, vol. VII, pag 489.

(2) Voyez loc. cit., note 1.

(3) Vide AUGUST., serm. XCIV et CCXXXVII, de diversis serm. XXVI ex editis a Sirmondo serm. XXXVIII et LXXX in Psalm., tous prononcés *ad mensam Cypriani.* Or dans son sermon CXIII *de diversis* S. Augustin nous explique ce qu'il entend par MENSA. « *Sicut nostis, quicumque Carthaginem nostis, in eodem loco mensa Deo constructa est, tamen mensa dicitur Cypriani, non quia ibi est unquam Cyprianus epulatus, sed quia ibi est immolatus, et quia ipsa immolatione sua paravit hanc mensam, non in qua pascat sive pascatur, sed in qua sacrificium Deo, cui ipse oblatus est, offeratur.* »

Il est donc évident qu'en datant ses sermons ainsi que je viens de l'indiquer, S. Augustin veut exprimer qu'il les avaient été prononcés dans l'église consacrée sous l'invocation de S. Cyprien.

confessio, etc. (1). » Or ces paroles, combinées avec d'autres d'Eusèbe (2), offrent un degré de certitude suffisant à exclure toute équivoque.

Mais les martyrs n'étaient pas les seuls à attirer la dévotion des chrétiens; il y eut des temples placés sous l'invocation des apôtres, et ces temples reçurent la qualification d'*apostolea;* il y en eut de construits sous l'invocation des prophètes, et ils se distinguèrent par le nom de *prophetea*. Des premiers existèrent à Rome et à Chalcédoine (3); des seconds, à Constantinople, car l'Église grecque fêta et fête encore les saints de l'Ancien Testament qui, dans l'Église latine, à l'exception des saints Innocents et des sept Macchabées (4), pour des raisons théologiques ne participèrent pas aux mêmes honneurs.

Il est facile de comprendre que, si on s'était complu à préciser les attributions à l'aide de noms spéciaux, on dut se préoccuper bien davantage de les faire ressortir par les emblèmes et par les symbôles de l'ornementation, et c'est ainsi qu'en l'absence ou dans l'altération des églises primitives, les plus modernes contiennent des représentations et des attributs qui se réfèrent à la vie et à la mémoire des saints patrons des édifices. Qu'on veuille ne pas perdre de vue que l'Église n'a jamais varié dans ses pratiques, surtout pour les objets auxquels elle attachait à bon droit une grande importance.

En outre des variétés établies par l'invocation, il s'en forma

(1) Epist. XVIII ad Marcellam.

(2) De Laude Constant., c. XVII. « *Quis Deus aut heros, æque ac servator noster oppugnatus,* TROPÆA VITRICIA *de hostibus erexit?* » (τρόπαια νικτήρια κατα τῶν ἐχθρῶν ἤγειρεν.)

(3) SOZOMEN., lib. VIII, c. XVII. « *Id suburbanum est Chalcedonis, quod nunc ex Rufini viri consularis nomine appellatur : in quo palatium est, et ecclesia maxima, quam Rufinus ipse in honorem apostolorum Petri ac Pauli construxerat, et* APOSTOLEUM *ob id cognominarat.* » CONC. CONSTANT. sub Menna, act. III. « *Cum iuramento ipsi venerabilis clerici dixerunt, quia scimus ipsum habere suburbanum prope* PROPHETEUM *sancti Jesaiæ* » — THEOD. LECT., lib. II, pag. 568. « *Ejusdem Arcadii temporibus Attico patriarchatum obtinente, adlatæ sunt Constantinopolim reliquiæ sancti Samuelis et depositæ sunt in ejusdem* PROPHETEO. » (τῶ προφητείω ἀυτοῦ.)

(4) On lit dans la Légende dorée de Jacques de Vorage, à l'article *De septem fratribus Machabæis*, le passage suivant : « *Et notandum quod Ecclesia Orientalis facit festa de Sanctis utriusque Testamenti; Occidentalis autem non facit festa de Sanctis Veteris Testamenti, eo quod ad inferos descenderunt, præterquam de Innocentibus, ex eo quod in ipsis singulis occisus est Christus, et de Machabæis.* »

d'autres résultant du rang hiérarchique des églises. Ce rang procédait ainsi : 1° *Ecclesia matrix;* 2° *Ecclesia diœcesana cathedralis,* vel *magna,* vel *catholica;* 3° *Titulus,* sive *parochia;* 4° *Monasterium;* 5° *Oratorium;* 6° *Tabernaculum.*

Ecclesia matrix, dans les premiers temps du christianisme, se disait d'une des églises fondées par les apôtres, où ils avaient prêché l'Évangile, où ils promulguèrent les doctrines, soit de vive voix, soit par leurs lettres (1). C'est en conséquence du même principe que l'Église de Jérusalem, fondée directement par Jésus-Christ, était reconnue comme *mère* de toutes les Églises (2). Plus tard cette qualification d'*ecclesia matrix* fut accordée aux églises patriarcales (3) aussi bien qu'aux églises épiscopales (4), mais durant une époque elle exprimait une autorité supérieure, et constituait une suprématie à laquelle devait nécessairement participer la disposition matérielle des constructions. Ne serait-ce pas à ces édifices qu'on aurait attribué la dénomination de *basiliques?*

Tout démontre que cette dénomination avait un double sens. On s'en servait par antonomase pour indiquer un lieu consacré au Seigneur, un lieu royal par excellence, appartenant au Roi des rois, et dans ce cas il était approprié à toutes les églises (5); restrictivement il semble avoir spécifié une classe principale, et avoir eu une valeur propre et déterminée. C'est ainsi que dans plus d'une circonstance la qualification de *basilique* est mise en opposition avec celle d'église, ce qui ne serait certainement pas, si les deux mots eussent été équivalents (6). A Rome aujour-

(1) Tertull. De præscript. c. XXI. « *Constat proinde, omnem doctrinam, quæ cum illis* ECCLESIIS APOSTOLICIS MATRICIBUS *et originalibus fidei conspiret, veritati deputandam.* »

(2) Epist. Synod. (II Constantinop.) ad Damasum ap. THEODORET, lib. V, c. IX. « MATRIS *vero* ECCLESIARUM OMNIUM HIEROSOLYMITANÆ *reverendissimum et religiosissimum Cyrillum episcopum esse significamus.* »

(3) CON. AFRIC. c. XIX. « *Si autem non fuit non præjudicetur* MATRICI. »

(4) IBID. can. CXXIII. « *Si in* MATRICIBUS CATHEDRIS *episcopus negligens fuerit adversus hæreticos, conveniatur a vicinis episcopis diligentibus, et ei, etc.* »

(5) CONC. TARRACON., c. VIII. « *Multorum casuum experientia magistrante, reperimus nonnullas diœcesanas esse ecclesias destitutas : ob quam rem id hac constitutione decrevimus, ut antiquæ consuetudinis ordo servetur et annuis vicibus ab episcopo diœcesano visitentur : et si qua forte* BASILICA (id est ecclesia diœcesana) *reperta fuerit destituta, ordinatione ipsius reparetur.* »

(6) S. HIERON. epist. VII ad Lætam. « BASILICAS *martyrum et* ECCLESIAS *sine*

d'hui encore, sept églises jouissent par privilége du rang de basilique, et, chose remarquable, confirmant jusqu'à un certain point ma supposition, ces églises privilégiées sont celles justement qui par leur antiquité et leur grandeur ont le plus d'importance.

Dans un mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, le docteur Zestermann a tenté de prouver qu'on appliquait le nom de *basiliques* à des édifices construits sur un plan particulier (1). C'est une des erreurs de ce mémoire. L'auteur n'a pas réfléchi que la forme n'était pour rien dans la dénomination, laquelle ne se restreignait pas aux quatre plans qu'il décrit, mais s'étendait à d'autres, même aux octogones et aux circulaires (2). On ne peut contester que, par le peu de précision des écrivains, une grande confusion ne se soit introduite dans l'ordre hiérarchique et dans le classement des édifices sacrés. Ou on voulait exalter ceux pour lesquels on professait une vénération particulière, ou on négligeait de tenir compte des différences, et les mêmes noms étaient pris tantôt dans leur sens spécial, tantôt dans un sens générique.

L'église épiscopale était désignée par les épithètes de *diœcesana*, de *cathedralis* ou *magna* ou *catholica,* cette dernière se référant à ce que par excellence le siége de l'évêque était celui de la communion des fidèles, le chef de toutes les églises soumises à sa juridiction. Valois d'Orcé l'explique ainsi (3), conformément à

matre non adeat. — La distinction entre BASILICAS et ECCLESIAS est visible. Elle l'est aussi dans le passage suivant de GILDAS, De excidio Britan. (tom. V, Biblioth. Patr., p. 572.) « *Renovant* ECCLESIAS *ad solum usque destructas,* BASILICAS *sanctorum martyrum fundant, construunt, perficiunt, etc.* »

(1) Pag. 169. « *Nomen verum basilicarum sacrarum neque a summo Rege uni sacratæ, neque Imperatoribus a quibus constructæ essent, sed a structuræ genere petitum est.* »

(2) EUSEB. De laudibus Constant., c. IX. « *Interius vero basilicam ipsam ad summam erexit altitudinem eamque octaedri forma constructam varie exornavit.* » Cette basilique octogone était à Antioche. Celle élevée à Jérusalem par le même empereur était circulaire.

(3) VALES. not. in Theod. Lector. lib. I, pag. 553. « *Notandum est Nicephorum maiorem ecclesiam vocare* τήν καθόλου; *non quod reliquæ ecclesiæ huic subiectæ non essent catholicæ; sed per excellentiam quamdam maior ecclesia patriarchalis dicebatur catholica. Sic Epiphanius in hæresi Arianorum haud procul ab initio catholicam ecclesiam vocat maiorem ecclesiam urbis Alexandriæ quæ subiectas habebat plures minores ecclesias.* »

un des canons du concile *in Trullo*, où l'épithète de *catholicæ* est donnée aux églises ouvertes au public, pour les séparer des *oratoria* ou chapelles privées (1).

Qu'était-ce que les *Tituli?* Les suppositions ont été infinies aussi bien que les discussions. Cette désignation n'est propre qu'aux paroisses de Rome constituées par le pape Marcel (2); et un passage du *liber pontificalis* me semble préciser d'une manière incontestable sa raison d'être. On y lit en effet, in vita Marcelli : « *Matrona quædam nomine Lucina, vidua, quæ vixerat cum viro Marco annis quindecim, et in viduitate sua habebat annos novemdecim, suscepit beatum virum* (Marcellum) *quæ et domum suam nomine tituli beati Marcelli dedicavit, ubi diu noctuque hymnis et orationibus Domino Jesu Christo confitebantur.* »

Il est évident que la phrase *nomine tituli beati Marcelli dedicavit* explique catégoriquement qu'il s'agit de l'invocation sous laquelle l'église était constituée, comme si on avait dit, *église qu'elle plaça sous l'invocation de saint Marcel.* C'est, du reste, ainsi qu'on l'entend à Rome, où la tradition s'est perpétuée et où les cardinaux sont mis en possession des *titres* primitifs. On y dit d'un cardinal qu'il est cardinal du titre de *sainte Praxède,* par exemple, ou de tel autre des titres constitués. Les protestants, par des raisons que je ne dois pas rechercher, ont voulu faire dériver cette dénomination d'une raison légale, insinuant qu'elle avait son origine dans les formules et dans les pratiques de la transmission de la propriété. Baronius a embrassé aussi cette opinion (3); mais si on devait l'admettre, la dénomination n'aurait pas dû être restreinte à quelques paroisses d'une seule ville, elle aurait dû appartenir à toutes les églises devenues, sous la même forme, la propriété des chrétiens, ce qui n'est pas; et puis entre les textes qu'on produit à l'appui et celui que j'ai transcrit, il y a une immense différence d'expression ainsi qu'on peut s'en con-

(1) Conc. Trull. c. lix. « *In æde oratoria, quæ est intra domum, baptismus nequaquam peragatur : sed qui illuminatione ab omnibus sordibus aliena digni habendi sunt ad* CATHOLICAS ECCLESIAS *accedant et hoc illic munere perfruantur.* »

(2) Pontifical, vit. Marcelli (tom. I, concil. pag. 946). « *Hic fecit cæmeterium via Salaria et viginti quinque* TITULOS *in urbe Roma constituit, quasi diœceses, ut propter baptismum et pœnitentiam multorum, qui convertebantur ex paganis et propter sepulturas martyrum.* »

(3) Baron. Ad ann. cxxii.

vaincre en consultant le passage qui est dans la note 3 de la page 393, où l'on a voulu incontestablement parler de la cession qu'Euprepia avait faite aux pauvres de la propriété de sa maison, et où par conséquent on a adopté l'expression propre *titulum domus suæ pauperibus assignavit,* lequel, comme on le voit, est bien loin du *dedicavit* de Lucine. Quoi qu'il en soit, par *tituli* on entend les paroisses primitives de la ville de Rome, c'est-à-dire les églises succursales de cette ville administrées par des prêtres sous l'autorité directe et par autorisation de l'évêque.

Mais dans les premiers siècles, ce nom de paroisse, *parochia,* *παροικίαι*, appartenait aussi aux diocèses (1), tant il est vrai qu'en pareille matière on doit procéder avec la plus grande circonspection et surtout avec une attention sévère par rapport aux dates. Plus tard, cette qualification fut exclusivement réservée aux églises secondaires.

Le *Monasterium* était le lieu où les moines primitifs, en quittant leurs ermitages, se portaient pour célébrer les saints mystères (2). Lorsqu'ils furent réunis sous une règle commune, ce nom se transmit à leurs couvents et aux chapelles qui en dépendaient, et de lui dérivent les *munsters* des Allemands, les *minsters* des Anglais, et les *moutiers* de la France.

Oratorium, domus precationis, se disait de tout endroit consacré à la prière; les exemples de cet usage abondent à tel point, qu'il est inutile de recourir aux citations. Cependant la même dénomination indiquait restrictivement les chapelles que, dans certaines circonstances, l'on permettait aux particuliers d'ériger dans leurs maisons; c'est l'acception moderne du mot *oratoire*. Des défenses sévères interdisaient d'y célébrer la messe sauf dispense des évêques qui, en l'accordant, avaient généralement soin d'excepter les solennités principales (3). Les oratoires se multi-

(1) ALEX. epist. encycl. apud SOCRAT. lib. I, c. VI. « *In nostra* PAROECIA *existiterunt nuper homines iniqui et hostes Christi, etc.* » EPIPHAN. epist. ad Joan. Hirosolym. « *Ad* MEÆ PAROECIÆ *videbantur* ECCLESIAM *pertinere.* » Les exemples abondent.

(2) EUSEB. Lib. II, c. XVII.

(3) CONC. AGATH., c. XXI. « *Si quis extra parochias in quibus legitimus est ordinariusque conventus oratorium in agro habere voluerit; reliquis festivitatibus, ut ibi missas teneat, propter fatigationem familiæ, iusta ordinatione permittimus: Pascha vero, natalem Domini, epiphania Domini, adscensionem Domini, pentecos-*

plièrent considérablement pendant le système féodal ; on ne vit pas alors de château qui n'eût sa chapelle et son chapelain pour la desservir. Les restes de ces édifices sont des monuments importants, et nous donnent une haute idée de la dévotion ou de l'orgueil de ceux qui les faisaient construire.

En allant à la guerre, les empereurs chrétiens ne voulurent pas être privés des bienfaits du culte. Ils firent, en conséquence, disposer des oratoires portatifs, des *tabernacula*, qu'on dressait dans les haltes et qui étaient desservis par des prêtres et des diacres spéciaux. Cet usage, toujours observé depuis, fut introduit par Constantin, en imitation de Moïse et de l'autel portatif dont il s'était servi dans le désert (1).

Certaines légions participèrent à ce privilége, de sorte que l'institution des aumôniers ou chapelains de régiment date de fort loin (2).

Je ne prétends pas avoir épuisé la liste des nombreuses dénominations des églises. Il en reste beaucoup que je néglige, parce qu'elles me paraissent n'avoir aucun rapport avec mon argument (3). Ce que j'ai voulu faire ressortir, c'est la valeur incontestable de plusieurs de ces appellations, tant à l'égard de l'invocation qu'à l'égard du rang hiérarchique qu'elles précisent. Ce point devait être à l'abri de toute contestation afin de prévenir les objections qu'on aurait pu opposer à mon système par suite de certaines différences qu'on a lieu de remarquer soit dans les dispositions du plan, soit dans la richesse ou dans la sobriété des

tem et natalem S. Joannis Baptistæ, vel si qui maximi dies in festivitatibus habentur, non nisi in civitatibus, aut in parœchiis teneant. Clerici vero, si qui in festivitatibus quas supra diximus, in oratoriis, nisi iubente, aut permittente episcopo, missas facere aut tenere voluerint, a communione pellantur. »

(1) Euseb. de vit. Constant. lib. IV, c. lvi. — Socrat. lib. I, c. xviii. « *Tantus porro in illo erat amoris ardor ergo Christi religionem, ut, quum bellum Persicum immineret, tabernaculum ad instar ecclesiæ, ex variis pictisque velis confici iusserit, sicut Moses olim in solitudine fecerat : atque illud secum portari voluerit ut in locis etiam desertissimis paratum haberet oratorium.* »

(2) Sozom. Lib. I, c. viii.

(3) Tertullien s'est servi de l'expression de *domus columbæ* (contra Valentin. c. iii) soit de maison du Saint-Esprit. Dans quelques rescrits des empereurs païens on lit *domus synaxeos* pour église (Euseb., lib. VII, c. viii); saint J. Chrysostome l'a appelée *sedem doctrinæ* (Hom. II, in Joan.). S. Jérôme (Epist. XV ad Marcel.), *limina martyrum*, etc.

décorations. Pour compléter ces éclaircissements il me reste à déterminer les usages auxquels étaient affectées toutes les parties des églises, parce que ces usages assignaient aux représentations et aux symbôles une place rationnelle, nécessaire pour ainsi dire et immuable.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

(La suite à un prochain numéro.)

RÉPONSE

AUX

RÉCLAMATIONS DE M. SEBASTIANI,

AU SUJET DU RAPPORT FAIT A L'INSTITUT NATIONAL SUR LA RESTAURATION DE LA

VIERGE DE FOLIGNO (1).

Nous avons laissé subsister dans la lettre de M. Sebastiani une expression vraiment inqualifiable, que M. Sebastiani regrettera tout le premier, en voyant avec quelle courtoisie nous accueillons ses réclamations, si peu fondées qu'elles soient. *La Revue universelle des Arts* est, comme nous l'avons répété souvent, une tribune libre ouverte à toutes les opinions consciencieuses, sans distinction d'école ni de système. Mais il y aurait plus que de l'injustice à méconnaître ou à oublier le rôle imposant que l'Institut national a joué dans la science pendant la République, le Directoire et l'Empire; les hommes illustres qui composaient ce grand corps scientifique ne peuvent inspirer que l'admiration et le respect, non-seulement en France, mais encore en Europe et chez tous les peuples civilisés. Quand M. Sebastiani parle de l'Institut SANS-CULOTTES, de pareilles plaisanteries, plus que déplacées quand elles s'adressent à une réunion de savants, telle que l'Institut de France à cette époque, ne peuvent atteindre ni le vénérable Guyton de Morveau, ni l'excellent Berthollet, ni aucun des illustres membres de l'Académie des Sciences, qui avaient su conquérir l'estime de l'Europe entière.

(1) Voy. livraison de juillet, pages 368 et 369.

C'est par suite d'une erreur typographique que cette réponse n'a pas été placée immédiatement après la lettre qu'elle concerne. La plupart de nos lecteurs, en lisant cette lettre, se sont étonnés de son insertion pure et simple dans notre recueil, où elle n'eût pas été admise, si nous nous fussions interdit de joindre des réflexions, qui ne perdront rien de leur valeur, pour venir un mois trop tard. Nous disions que cette lettre, publiée sans commentaires et sans réserves, avait provoquée de vives et amères critiques, que nous croyons pouvoir nous dispenser de mettre au jour, puisque nous les avions devancées en adressant nous-mêmes à M. Sebastiani la réponse qui paraît seulement aujourd'hui.

(*Note du rédacteur.*)

Nous publions la lettre de M. Sebastiani pour avoir le droit de la réfuter sérieusement et de combattre, par occasion, une opinion tout à fait erronée qui paraît s'être établie chez les Italiens les plus éclairés et les plus impartiaux à l'égard des objets d'art que la France avait fait sortir d'Italie à la suite des guerres de la Révolution.

Il est facile de prouver, par des documents irrécusables, que ces objets d'art, les principaux du moins, avaient été cédés régulièrement à la France en vertu des conventions qui furent signées à cette époque par le général Bonaparte et les parties belligérantes. La cession desdits objets d'art remplaçait toujours des contributions et des indemnités de guerre, qu'il eût fallu payer en argent et que le général français préleva ainsi d'une manière moins onéreuse aux populations. Un traité, conclu et ratifié après la guerre, se place sous la protection du droit des gens et devient une loi internationale. N'était-ce pas un noble et sublime spectacle que ces soldats sans habits et sans souliers, qui acceptaient, comme gages de leur victoire, des tableaux, des statues et des manuscrits ? Ce n'était pas le génie de la guerre, c'était le génie de la civilisation qui dictait les clauses de ces traités pacifiques où la France comptait parmi ses plus glorieux trophées quelques-uns des chefs-d'œuvre artistiques de l'Italie.

Mais, nous ne voulons pas, au moment où l'Italie vient de contracter une nouvelle dette de reconnaissance à l'égard de la France, raviver des récriminations irritantes et protester, au nom de la justice, contre la véritable spoliation qui a eu lieu à Paris en 1815, et qui s'est faite de vive force au mépris des traités existants. Il sera toujours temps de dire ce qui s'est passé alors à Paris, où les Musées furent dépouillés de ce qui leur appartenait légitimement, sous la garantie des conventions politiques. En attendant, nous renverrons M. Sebastiani au *Recueil des Traités* de Martens, pour lui apprendre comment l'Italie avait été *débarrassée* de quelques-uns de ses monuments précieux, qui furent recueillis et conservés par l'administration française avec plus de soin et de respect qu'ils n'en avaient jamais trouvé dans leur patrie.

Nous ajouterons seulement que l'Italie ne possédait qu'un très-petit nombre de musées proprement dits, avant d'être soumise à l'organisation de la République française ; les objets d'art les plus célèbres étaient la propriété particulière des églises, des couvents et des corporations ; or, on sait que les couvents furent supprimés, les corporations dissoutes et les églises fermées, même dans les États du pape : l'Italie eut à subir, comme la France, le régime des biens nationaux et le gouvernement se

trouva de la sorte propriétaire légal d'une foule de belles choses qui n'avaient plus de maître. N'est-ce pas ainsi que s'étaient formés en France les collections publiques, le Muséum de Louvre et les musées départementaux, le Musée des Petits-Augustins et les grandes bibliothèques communales? A cette époque, rien n'était plus fréquent que le va-et-vient des tableaux, des statues, des livres et des manuscrits, appartenant à la *nation*, sur tout le territoire de la République?

Ce n'est pas tout: beaucoup d'objets d'art passèrent d'Italie en France par voie d'échange, et le ministère de l'Intérieur remplaçait, par des tableaux ou des statues de l'école française, les statues et les tableaux des écoles italiennes qu'il faisait venir à Paris, ou qu'il disséminait dans les musées de la France. N'oublions pas que l'Italie se divisait en départements annexés à ceux qui composaient la République française. Il n'y avait, pour les uns et les autres, qu'une seule administration fonctionnant partout d'après les mêmes principes, avec une égale justice distributive. Combien d'objets d'art, qui appartenaient à des particuliers et qui échappaient par là aux prescriptions des ordonnances ministérielles, furent acquis en Italie pour le compte de la nation française! Mais, en 1815, quand les commissaires des puissances alliées firent main basse sur les collections du Louvre et de la Bibliothèque impériale, on ne songea pas à s'enquérir de l'origine d'une possession plus ou moins régulière, et l'on prit tout ce qui était à la convenance des parties prenantes. Qu'on nous montre le traité avoué ou secret, en raison duquel cette indigne spoliation s'est faite sous la protection des baïonnettes étrangères! C'est un fait monstrueux dont personne n'a osé assumer la responsabilité morale, si ce n'est Canova qui en fut l'instigateur et qui présida à son exécution.

Nous avons dit que les tableaux, « conquis par les armées françaises, » comme on disait en ce temps-là et payés de l'or et du sang de la France, avaient quitté l'Italie dans le plus déplorable état, tellement que plusieurs tombèrent en poussière, lorsqu'on ouvrit les caisses qui les contenaient. Il existe, à cet égard, des procès-verbaux qui ne permettent pas de douter que tous ces tableaux n'eussent été détruits dans un laps de temps assez restreint, s'ils étaient restés à la même place en Italie, dans des églises humides, dans des sacristies étouffantes, dans des chapelles abandonnées. On n'y touchait jamais, il est vrai, excepté peut-être pour les vernir une fois par siècle: aussi, la toile pourrie ou brûlée n'avait plus la force de soutenir la couleur qui s'en allait par écailles; le panneau réduit en matière pulvérulente ou entièrement piqué de vers, ne présentait plus un corps solide et devait se briser en mille pièces au

moindre choc, lors même que ce panneau disjoint avait été recouvert par derrière d'une espèce de cuirasse en papier ou en toile avec un enduit de colle-forte ou de colle de pâte. Nous publierons bientôt les procès-verbaux qui furent dressés à la réception de ces tableaux *malades* et gravement compromis, que l'Italie a revus sains et saufs et brillants d'un nouvel éclat.

C'est dans ces circonstances que l'Institut national avait été appelé à donner son avis et à venir au secours de ces malheureuses victimes de l'incurie et de l'ignorance des hommes aussi bien que des intempéries de l'air et des vicissitudes de l'âge. En Italie, on pratiquait depuis longtemps ce qu'on appelait l'art de la restauration des tableaux ; mais ce mot n'avait pas le sens que nous lui accordons aujourd'hui. La restauration d'un tableau, même à Venise, consistait à remplacer par de la couleur nouvelle (Dieu sait de quelle manière!) les parties du tableau qui s'en détachaient par écailles; à boucher les trous de vers, quand le tableau était peint sur bois, et à couvrir le tout d'un nouveau vernis. De sorte que, dans un temps donné, le tableau entier devenait l'œuvre des restaurateurs, une sorte d'habit d'arlequin qui n'avait conservé du maître ni dessin ni couleur; la composition seule serait restée à peu près la même pour celui qui aurait su par abstraction rendre aux gestes leur noblesse primitive. Voilà pour la restauration artistique. Quant à la restauration matérielle, c'était tout simplement un marouflage plus ou moins grossier, cela ne ressemblait donc en rien à la restauration intelligente et raisonnée que l'on pratique aujourd'hui, et qui, dans sa perfection, doit être regardée comme une des branches de la peinture.

Les premiers travaux de véritable restauration matérielle sont dus à un Français, nommé *Picault;* c'est ce que l'on appelle aujourd'hui l'*enlevage*, opération extrêmement délicate, qui exige autant d'intelligence que d'adresse et réputée impossible jusqu'à lui. Plus tard, Dubuquoy mit en pratique les mêmes procédés et réussit également. Mais c'est surtout Hacquins, celui-là même qui fut chargé de l'enlevage de la *Vierge* de Foligno sous la direction éclairée des membres de l'Institut, qui porta cet art à sa plus grande perfection. Il s'était fait connaître depuis longtemps par la restauration d'un tableau du Corrége appartenant au prince de Conti; le succès de la restauration du tableau de Raphaël mit le comble à sa réputation et justifia grandement le choix de la commission de l'Institut. Depuis ces belles restaurations, le procédé de Picault est devenu la propriété du monde artistique, qui devra à la France la conservation presque indéfinie des chefs-d'œuvre de la peinture. « La peinture à l'huile, disait

le comte de Caylus, est éternelle; mais ce qui se détériore, ce qui périt, c'est le tableau, car, si le temps respecte les couleurs, il agit d'une manière plus ou moins destructive sur le bois et sur la toile qu'elles couvrent et qui sont destinés à tomber en poudre tôt ou tard. Nous aurions encore les chefs-d'œuvre de Xeuxis et d'Apelle, s'ils avaient été peints sur des plaques de métal... — Vous oubliez, lui répondit malignement Bachaumont, que les anciens ne peignaient pas à l'huile, mais à la détrempe et à l'eau d'œuf. »

On n'en a pas moins transporté sur châssis ou sur panneau quelques tableaux peints sur mur par les anciens, et l'Italie, où ce procédé ingénieux s'exécute avec tant d'habileté, ne devrait pas ignorer qu'elle le tient de la France, toujours libérale et désintéressée, qui, dans son dévouement sympathique pour les nobles causes, n'a jamais cessé de servir la cause des beaux-arts, qui est surtout celle de l'Italie.

PAUL LACROIX
(bibliophile Jacob).

LA QUESTION DU NU DANS LA STATUAIRE [1].

La dernière délibération du Corps législatif, dans sa dernière session, a été de voter une statue du Premier Consul, pour consacrer le bienfait que la nation vient de recevoir de lui dans l'organisation du nouveau code. Cette statue sera en pied; elle sera placée sur un cube carré, au milieu de la salle des séances du Corps législatif. Le citoyen Chaudet, que de nombreux ouvrages mettent au rang de nos habiles artistes, a été choisi pour l'exécution de cette statue en marbre, qui sera achevée dans le courant de la prochaine session. Point de plâtre, point de modèle provisoire; voilà enfin un monument, voilà enfin un hommage digne du héros auquel il est offert, digne du corps qui l'a voté.

Le zèle et la célérité que les questeurs ont déjà apportés à tout ce qui pouvait abréger l'exécution de cet ouvrage, en hâteront la confection, et ce sera pour la sculpture l'inauguration d'une nou-

(1) Nous sommes étonnés qu'on n'ait jamais songé à recueillir la curieuse discussion à laquelle donna lieu, en 1804 (an XII), la statue du Premier Consul, votée par le Corps législatif, « pour consacrer le bienfait que la nation vient de recevoir de lui, dans l'organisation du nouveau code. » Le sculpteur Chaudet avait été désigné pour exécuter cette statue, et Chaudet, dont le talent s'était formé par l'étude de l'antique, ne manqua pas de représenter le Premier Consul en costume grec, c'est-à-dire nu, drapé dans un manteau. Le modèle, exposé dans l'atelier de l'artiste, donna lieu à un soulèvement de critiques : on aurait voulu que l'auteur du Code civil fût vêtu à la française, en grand costume officiel d'apparat, ou du moins avec un costume de convention qui cachât majestueusement sa nudité. Denon, directeur du Musée Napoléon, prit la défense de l'artiste et en même temps de la statuaire, en proclamant la nécessité d'imiter l'antique et de suivre les leçons des grands sculpteurs de la Grèce. Les principaux artistes vivants, peintres et sculpteurs, se rangèrent à l'opinion de Denon et le remercièrent collectivement d'avoir pris l'initiative dans cette question fondamentale de l'art. E. A. Gibelin, peintre d'histoire, et E. Q. Visconti, membre de l'Institut, vinrent ensuite apporter dans la discussion le résultat de leurs études et de leur expérience. C'était le savant Éméric David, qui tenait la plume pour son ami Gibelin. La cause était gagnée sans appel : il n'est pas indifférent aujourd'hui de remettre les pièces du procès sous les yeux de nos lecteurs.

(*Note du Rédacteur.*)

velle époque; mais à cette époque où les destins de la France se présentent sous un aspect si grand, pourquoi ne redonnerait-on pas aux arts, et particulièrement à la sculpture, toute cette *grandiosité* qui la rendit si recommandable dans les beaux siècles de la Grèce et de Rome? Pourquoi ne la débarrasserait-on pas de ces entraves de costume qui arrêtèrent ses progrès sous le règne de Louis XIV, et qui pensèrent l'anéantir sous ceux de Louis XV et de Louis XVI?

En vain on pourra alléguer que, pour la véracité de l'histoire, chaque monument doit rappeler les usages de chaque siècle; les Grecs ni les Romains n'avaient coutume de paraître en public avec les jambes, les bras et l'estomac nuds, et cependant ils se sont bien gardés de couvrir de vêtemens les statues de leurs héros, de leurs rois, de leurs empereurs. Celle d'Épaminondas (au Musée Napoléon), vêtue d'un simple manteau, est aussi décente que noble. S'aperçoit-on que le Germanicus est nud?

Après le règne de Tibère, où toutes les recherches de l'afféterie furent employées dans la parure des empereurs, on n'imagina pas d'exiger des sculpteurs d'en surcharger les statues héroïques, consacrées au Sénat et dans les temples; et celles que nous avons d'Antonin, de Marc-Aurèle, de Septime-Sévère, pour être nues, n'en paraissent pas moins décentes. La nudité est tellement inhérente à la sculpture, qu'en aucun tems on n'a cru pouvoir lui substituer la mode. Le règne de la richesse et de la magnificence, le règne de Louis XIV, n'a pu même se soustraire à cette loi.

Les statues équestres de ce prince furent faites avec les bras, les jambes et les pieds nuds. Il est vrai que, n'osant tout à fait braver le préjugé, on ajouta alors à cette licence l'assemblage ridicule d'une grande perruque du tems, et des armures sans caractère.

Devenus plus rigides observateurs des minuties, nous avons vu, sous le règne de Louis XVI, ordonner aux malheureux sculpteurs d'exprimer dans les portraits de nos grands hommes jusqu'aux plus basses trivialités; nous avons vu demander la statue du maréchal de Luxembourg en longue perruque, l'épée au poing, la tête nue, et, plus que tout cela encore, avec la difformité dont la nature avait affligé ce héros. L'histoire peut ennoblir une bosse en répétant ce que disait Luxembourg en parlant

du prince d'Orange : « Comment sait-il si je suis bossu? Il ne m'a jamais vu par derrière. »

Mais quand il faut parler à l'âme par les yeux, l'artiste doit se garder de transmettre des vérités qui lui répugnent, des vérités si peu héroïques, si peu monumentales. C'est à la peinture seule à conserver les costumes des tems; la richesse de la palette peut distraire et faire passer sur toute espèce de vêtemens; les étoffes, les broderies augmentent encore ses trésors; le nombre de ses personnages, celui de leurs expressions rendent son patrimoine immense; mais la sculpture, sans couleurs, qui n'a pour apanage que ses formes sévères, qu'une gravité de pose, si difficiles à varier, réduite le plus souvent dans ses compositions à l'unité d'un personnage, que lui restera-t-il si on exige d'elle qu'elle couvre d'habits mesquins ses tranquilles mouvemens, si elle ne peut réchauffer le marbre de la vie, de la nudité? Que l'on vienne voir dans l'atelier du citoyen Chaudet l'étude du monument projeté; qu'on vienne voir avec quelle modestie un simple manteau français accuse le mouvement de sa figure, et l'on s'opposera sans doute à ce que cet artiste hache par les angles aigus de nos vêtemens écourtés les contours fluides des membres de sa statue qui sont restés découverts.

Au nom d'un siècle où tout doit être grand, qu'on accorde à la sculpture ce sacré caractère. Comme directeur, je me joins à tous les artistes, à tous les véritables amateurs des arts, et je demande cet exemple du retour du bon goût au Corps législatif, à Bonaparte, à la nation entière.

V. DENON.

Les artistes soussignés, au citoyen Denon, directeur général des musées.

Paris, le 12 floréal an XII.

CITOYEN DIRECTEUR,

Les artistes vous doivent de la reconnaissance pour les judicieuses observations que vous venez de publier sur la sculpture; il vous appartenait, par l'honorable fonction que le Premier Consul vous a confiée, d'émettre un tel vœu, et nous y applaudissons avec empressement. Nous dirons plus, citoyen Directeur, c'est qu'on doit marquer la décadence de cet art, de l'époque où

l'usage de draper les figures est venu au secours de la médiocrité. Il est plus facile d'ajuster un costume que de connaître le nud et de l'exécuter avec science. Cette funeste innovation, si contraire à la raison, doit donc cesser; et nous pensons comme vous que, dans un siècle aussi grand, aussi fertile en héroïsme que celui où nous vivons, la sculpture destinée par son essence, à transmettre à la postérité les traits des hommes immortels qui honorent notre âge, doit être aussi grande qu'eux-mêmes.

Que font en effet les vêtemens à la statue d'un héros? Sa mémoire est de tous les tems, son costume n'est que d'une époque.

Laissons à la peinture le soin de rendre les détails minutieux du costume; la sensibilité d'un fils, d'un époux, peut y trouver des charmes; mais quand une nation élève une statue à la gloire d'un grand homme, elle consacre un monument que les siècles à venir doivent admirer, et rien n'est moins susceptible de ce sentiment que nos vêtemens, trop souvent l'excès du ridicule et de la barbarie.

La sculpture ne doit donc représenter que les belles formes humaines, qui sont éternelles comme la nature.

Que les personnes scrupuleuses qui trouveront ces statues indécentes regardent l'admirable groupe du Laocoon. Ce grand prêtre d'Apollon et ses enfans sont nuds; dira-t-on que ce groupe est indécent? Couvrez de lourds manteaux ces trois figures, elles ne seront plus supportables.

Il est temps, citoyen directeur, de renvoyer *ces fraques écourtés, ces bottines, ces gillets mesquins, ces perruques*, etc., dans les vestiaires.

Rendez à l'art du statuaire toute sa gloire; ne vous arrêtez point aux plaintes de quelques êtres timorés; autorisez-vous de l'exemple des papes Benoît XIV et Pie VI; ces souverains pontifes apposaient avec orgueil leurs noms sur le socle des statues antiques, et ne trouvaient point leurs nudités immodestes. Débarrassez la sculpture de ses entraves, et vous aurez bien mérité des arts et de la gloire nationale.

Signés: BONNEMAISON, PETITOT, BEAUVALLET, DELAISTRE, LANEUVILLE, MEYNIER, BUGUET, CARTELLIER, DUMONT, ANSIAUX, F. MILBERT, FOUCOU, RAMEY, LESUEUR, ESPERCIEUX, STOUF, LORTA, LANGE, RIGÔ, et autres.

La question proposée et en même tems résolue par M. V. Denon, directeur général des Musées Napoléon, etc., était du plus grand intérêt dans la circonstance présente, où tout doit, en se régénérant, marcher à sa perfection.

Il ne s'agissait de rien moins que de décider si le siècle qui commence avec tant d'élémens de grandeur et de majesté, verra l'art statuaire s'élever à la hauteur de celui des Grecs, ou retomber dans la barbarie des sculpteurs gothiques, mesquinement observateurs du costume de leur tems.

C'est à ce point de dégradation du style que nous conduirait nécessairement l'obligation de ne représenter que vêtus suivant notre costume ceux de nos grands hommes à qui la France reconnaissante décerne des statues qu'il importe d'offrir à l'admiration publique sous l'aspect le plus noble.

Nos vêtemens, par la complication de petites parties découpées et par les tournures forcées que la mode ne cesse d'inventer, ont perdu l'unité de la forme et la simplicité du mouvement, qui, seules, peuvent produire des plis grands et faciles, propres à être prolongés naturellement, conduits avec grâce et contrastés avec élégance. Si nous voyons avec tant de plaisir les figures drapées antiques, faites dans les époques du bon goût, c'est parce qu'aucun des vêtemens de ces tems n'avait encore perdu cette simplicité précieuse, cette unité de forme sans laquelle il n'existe point de beauté.

Nous ne pouvons pas dissimuler cependant que les Grecs et, à leur imitation, les Romains, quoique jouissant de l'avantage de porter l'habillement le plus commode et le plus susceptible de grandes beautés en sculpture, n'aient souvent préféré de représenter leurs héros nuds et totalement à découvert. C'est ainsi que nous voyons non-seulement les guerriers et les rois chantés par Homère, mais encore les personnages plus récens, célèbres dans l'histoire, tels que Pompée, César, Auguste, Marc-Aurèle, etc., imités dans leur état de nature. A la vérité, les anciens, prenant le parti de faire des statues absolument nues, ont paru sacrifier certaines idées de décence; mais ne peut-on pas répondre qu'ils y furent déterminés par des motifs plus vrais et plus puissants? Ils étaient persuadés, ainsi que nous le serions nous-mêmes, si nous observions le peu d'effet que produisent, sous le rapport de la nudité, les figures du Musée Napoléon et

toutes les autres répandues dans les jardins publics, que cette vue n'est point dangereuse. Ils savaient que la nature, par elle-même, n'est pas *invéréconde*, et que les actions reconnues indécentes peuvent seules alarmer la vraie pudeur. Ils aimaient à contempler, dans l'ensemble, des formes corporelles, comparées avec les vertus et les talents d'un grand homme, les rapports et l'accord qui pouvaient exister entre les unes et les autres. Plus ils honoraient, plus ils chérissaient l'objet de leur vénération ou de leur amour, plus ils voulaient pleinement le connaître, plus ils désiraient que rien ne leur en fût caché.

C'est à ce sentiment qui me paraît assez naturel, ainsi qu'à la beauté supérieure des formes humaines préférable sans contredit à celle des plus belles draperies, que j'attribue l'usage de dévoiler entièrement le corps dans les sculptures grecques et romaines.

Quoique les connaisseurs sans préjugé puissent regarder de semblables motifs comme suffisans, nous y joindrons une observation dont ceux qui soutiendraient une opinion contraire ne sauraient nier la justesse. S'il est reconnu qu'on ne peut atteindre à la perfection de l'art de la sculpture que par l'étude du nud, il est aussi vrai de dire que parmi les monumens de sculpture des beaux siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV, ceux qu'on trouve les plus parfaits sont des figures nues ou presque nues. Sans parler de l'Apollon, de l'Hercule, de la Vénus, du Laocoon, etc., chefs-d'œuvre que tout le monde connaît, la belle statue colossale de *Monte-Cavallo,* attribuée à Phidias, mais considérée par plusieurs hommes instruits comme représentant Alexandre qui dompte Bucéphale, les principales figures de Michel-Ange, le Jonas de Raphaël, le Saint-André de François Duquesnoi, le Mercure de Jean de Boulogne, l'Hercule et le Milon de Puget, et une infinité d'autres statues du premier rang attestent cette vérité.

Je ne dis pas cependant qu'on ne doive produire que des figures toutes nues. Il est des occasions, comme celles des actions publiques, où un fait traité historiquement exige la représentation fidele du costume, des signes caractéristiques, du tems, de l'action et du lieu. Mais toutes les fois qu'il y a possibilité de concevoir le sujet d'une manière allégorique, ce qui arrive presque toujours quand il s'agit d'une figure isolée, alors qu'il soit libre à l'artiste de la composer au gré de son génie, de la revêtir

ou non de ses habits, ou de les placer comme accessoires, ordinairement plus ou moins nécessaires pour groupper ou soutenir l'ouvrage.

Si, comme on doit raisonnablement l'espérer, la proposition que le citoyen V. Denon, de concert avec le bon goût et la saine critique, a propagée et soutenue, est favorablement accueillie, les artistes habiles dont Paris abonde, mais surtout les statuaires, affranchis par sa sagacité et son courage de la tâche asservissante qu'un faux préjugé, destructif des talens, leur avait imposée, jouiront d'un avantage inappréciable : il les aura mis à même d'embellir la France de nouveaux monumens qui brilleront de tout leur savoir, et qui seront dignes des actions sublimes, éclatantes qu'admire l'univers. La noble fonction des beaux-arts est d'en éterniser la gloire.

E. A. Gibelin,

Peintre d'histoire, ex-administrateur du Musée spécial de l'école française.

A M. Denon, membre de la Légion d'honneur, de l'Institut national, directeur du Musée Napoléon, de la Monnaie, des Médailles, etc.

Monsieur,

La note insérée dans le *Moniteur* du 6 floréal, sur la statue que le Corps législatif a décrétée pour le Premier Consul, m'a surtout intéressé pour l'influence qu'elle peut avoir sur la restauration du goût, et par la connaissance qu'elle suppose de notions étendues sur la sculpture ancienne. C'est un zèle bien éclairé pour les beaux-arts, que celui qui tend à les débarrasser de ces fâcheuses entraves du costume moderne, qui arrêtent les progrès. Et comme l'observation par laquelle vous repoussez l'objection qu'on tire contre la méthode des anciens, de l'exemple des anciens mêmes, me paraît être juste et victorieuse, et qu'au surplus j'ai toujours été d'une opinion semblable, je me permettrai d'associer mes idées aux vôtres, et de les étayer encore, s'il est besoin, de quelques réflexions que l'étude de l'antiquité, et la comparaison des monumens avec les auteurs anciens m'ont suggérées depuis long-temps.

On est généralement porté à croire que les statues grecques et

romaines nous fournissent des modèles parfaits des costumes en usage à l'époque où elles ont été exécutées; et l'on s'indigne que nos artistes se refusent à rendre le même service à la curiosité de nos neveux, et que par la fausseté de leurs draperies ils trompent ainsi la postérité. Pour réfuter cette objection assez spécieuse, on n'a, je pense, que deux réflexions à faire. La première, que les costumes représentés par la sculpture antique ne sont pas généralement les véritables costumes du temps où les portraits ont été sculptés; des habillemens qui tenaient à des usages plus anciens étaient employés aux portraits héroïques par les sculpteurs grecs, aussi bien que par les modernes qui ont voulu marcher sur leurs traces.

La seconde réflexion, c'est que, vu la différence qui existe entre les costumes anciens et les modernes, la fidélité qu'auraient pu mettre les sculpteurs anciens à rendre les costumes de leur tems, ne serait pas un motif suffisant pour assujettir les sculpteurs de notre temps à la représentation exacte de nos costumes.

Pour appuyer la première de ces réflexions, il est presque inutile de recourir aux sujets de l'histoire héroïque. On sent bien que le costume qui y règne n'a pu jamais être celui d'une nation tant soit peu policée. Jamais un chasseur, à moins que ce ne fût un sauvage, n'est allé à la chasse sans autre habit que celui du *Méléagre* du *Musée Napoléon;* jamais guerrier n'a combattu dans le costume du héros qu'on appelle le *Gladiateur Borghèse;* Achille n'était pas, au conseil du roi des rois, nud comme on le voit dans le bas-relief du Capitole; Laocoon ne célébrait pas, aussi nud, des sacrifices à Neptune; et les soins qu'Ulysse naufragé prend de la décence avant de se présenter à la fille d'Alcinoüs ne nous permettent pas de penser que Jason fût nud à la cour d'Eétès ou à celle du roi de Corinthe, quand il s'entretenait avec Médée ou avec Créuse, malgré tous les bas-reliefs qui nous l'offrent précisément dans cet état.

Je ne veux parler ici que des portraits héroïques élevés, même de leur vivant, à des hommes supérieurs qui ont fleuri à l'époque de la plus haute civilisation de la Grèce et de Rome. Lorsque Cicéron reproche à Verrès les statues toutes nues qu'on avait érigées à Syracuse en l'honneur de son fils, ce n'est pas l'indécence ou la fausseté du costume qu'il lui reproche; il le blâme

de l'avoir cru digne d'un *portrait héroïque*. La statue de Pompée, qui existe encore à Rome, est contemporaine de celle de Verrès; et cependant elle est nue. Celle d'Agrippa, trouvée près du Panthéon et transportée à Venise, l'est aussi : nous avons des statues également nues, ou ornées seulement de quelques petites draperies grecques, d'Auguste, de Tibère, de Drusus, de Germanicus, de Claude, de Domitien, de Nerva, d'Hadrien, de Marc-Aurèle, de Lucius Verus, de Septime Sévère et de Macrin.

Nous en avons de pareilles qui représentent des personnages romains inconnus : preuve incontestable qu'on érigeait des statues héroïques même à des personnages qui n'étaient ni empereurs ni Césars (et l'on n'en peut douter, puisque les portraits appartenant aux familles impériales, à la belle époque des arts, nous sont tous connus) : tel est le prétendu Germanicus du Musée Napoléon; telles sont deux belles statues qu'on voyait jadis dans les jardins de Sixte-Quint, et qui ont été transportées en Russie.

Je ferai même remarquer, à ce sujet, un fait assez singulier. Aucune statue d'empereur (j'entends parler de celles dont la tête n'est pas rapportée par la restauration, et qui sont, par conséquent, d'une authenticité complette) ne nous représente les empereurs habillés de la toge, excepté lorsqu'ils sont représentés dans les fonctions pontificales et la tête voilée. Cependant la toge était l'habit civil des empereurs romains, et les médailles nous les présentent assez souvent dans ce même habit.

Les statues des hommes illustres par leurs talens paraissent très-souvent dans un costume également idéal. Celles qui sont bien certaines, de Pindare, d'Euripide, de Démosthène, d'Aristote, de Moschion, d'Aristide le Sophiste, n'ont qu'un grand manteau grec jeté d'une manière pittoresque sur le corps nud. Or, ce costume n'a jamais été celui des Grecs, si ce n'est celui de quelque cynique.

Les sculpteurs eurent sans doute moins de liberté lorsqu'il leur fallut représenter, dans les bas-reliefs d'un arc de triomphe ou de quelque autre monument public, des événemens de leur tems : mais ils trouvaient, même dans ces cas, quelques moyens d'y introduire quelques nudités.

Le premier moyen, par exemple, était de mêler avec les personnages véritables de l'action d'autres personnages allégoriques

qui, heureusement pour la clarté des sujets, étaient en même tems des personnages mythologiques. Rubens, qui a pris le même parti dans ses tableaux du Luxembourg, a eu le désagrément de voir que ses figures allégoriques, prises dans la mythologie ancienne ou dans une iconologie capricieuse, n'avaient pas la même évidence pour le plus grand nombre de ses contemporains.

C'est ainsi que Rome en amazone, que le génie du Sénat et celui du peuple romain, la Victoire, le génie du Champ de Mars, les divinités locales des fleuves et des villes, sont mêlés avec les figures historiques dans les bas-reliefs qui ornaient autrefois les arcs de triomphe de Trajan et de Marc-Aurèle, dans ceux du grand piédestal de la colonne d'Antonin Pie, et dans les sculptures des deux colonnes coclides.

En second lieu, les anciens artistes traitaient avec beaucoup de liberté les draperies des figures purement historiques : ils savaient rendre pittoresques les costumes de leur tems, à force d'en supprimer des parties. Le sculpteur de la colonne Trajane nous a conservé quelques particularités du costume militaire de l'empereur et des soldats que nous devinerions à peine par les auteurs anciens, et que nul autre monument ne nous fait connaître. Cet artiste a cru sans doute que la petite dimension des figures, rendues encore plus petites par la distance, le dispensait d'une certaine recherche de nudité, et que la grâce de leurs poses et de leur distribution en ferait tout le charme. Sa plus grande fidélité au costume nous met à même de juger des suppressions importantes que les autres artistes se permettaient. On voit, dans cet excellent ouvrage, l'ouverture supérieure de la tunique assujettie par un rang de boutons ; on y voit des espèces de *focalia* ou cravattes que le savant Fabretti a mieux aimé appeler *chlamydia*, et qu'aucun autre monument n'avait fait connaître. L'empereur y paraît dans son habit de guerre avec des *campestria*, sorte de pantalon qui couvrait entièrement les cuisses et descendait plus qu'à mi-jambe. Ni les grands bas-reliefs de Trajan, exécutés peut-être par les mêmes artistes que la colonne, et représentant en partie les mêmes sujets, ni ceux de Marc-Aurèle, également admirables, ne nous offrent la moindre trace de tous ces détails.

Dans le costume civil, les personnes en dignité et les prêtres portaient dans les cérémonies une espèce d'étole qu'on appelait *læna*, ornement qui dégénéra dans le *lorum* des siècles suivans.

Aucune sculpture avant l'âge de Septime Sévère, âge où se manifeste la décadence des arts, ne nous a conservé cette pièce de l'ancien costume romain. Les consuls représentés, d'un travail barbare, sur l'ivoire des diptyques, y paraissent avec le *lorum* et avec toute la pompe et l'éclat de leur costume consulaire, précisément comme quelques personnes désireraient que les artistes de nos jours exécutassent les portraits héroïques.

Lorsque, dans cette espèce de portraits mis en action et composant des histoires, les sculpteurs anciens se sont vus obligés de nous rendre la tunique et la toge romaine, de combien de retranchemens et de modifications n'ont-ils pas fait usage? Aucune image de magistrat romain ne nous présente la *prétexte*, aucune figure de sénateur le *latus-clavus*, aucune statue de patricien le *croissant* sur les bottines; et cependant ces marques étaient les caractères distinctifs de leur dignité ou de leur rang. Le bon ton exigeait, à Rome, que la toge, ample vêtement et réservé depuis Auguste seulement pour les cérémonies et pour la représentation, se groupât en un grand nœud circulaire qu'on appelait *umbo*, nom qui exprimait de même la partie la plus saillante d'un bouclier. Il n'y a pas de monument des arts qui nous donne une idée de cet *umbo*. Il est presque inutile d'ajouter que toutes les figures d'hommes et de femmes portent leurs robes à nud sur la chair, sans aucune espèce de chemise, tandis que les écrivains des deux langues font mention d'*indusium*, de *subucula*, d'*hypobasis* et d'*hypodytès*.

Nous ne connaissons presque pas de bas-reliefs dont les sujets soient pris dans l'histoire grecque ou dans celle des successeurs d'Alexandre; cependant la frise du *Parthénon* d'Athènes, qui nous représente la procession des *Panathénées*, peut bien être comprise dans cette catégorie. On voit par cet ouvrage célèbre que Phidias avait donné l'exemple de ces suppressions de quelques vêtemens, et qu'il en avait usé, à cet égard, avec moins de réserve encore que ses successeurs. Les cavaliers athéniens composant la marche équestre ou le cortége de la solennité représentée sur cette frise, sont presque tous nuds; leurs chlamydes voltigeantes ne cachent bien souvent aucune partie de leurs membres. Les préfets de la cérémonie, prêtres ou magistrats, qui remettent les vases et les ustensiles sacrés entre les mains des vierges athéniennes, et qu'on voit sculptés dans le

beau morceau qu'on admire au Musée Napoléon, n'ont point de chemise ni tunique : un large manteau est jeté d'une manière pittoresque sur leurs membres, qui demeurent plus qu'à demi nuds.

Or, puisque la méthode des suppressions avait une si grande étendue dans le costume exprimé par les artistes, quel jugement porterons-nous de l'observation d'un antiquaire, d'ailleurs très-ingénieux et très-érudit, qui, n'ayant jamais rencontré ni de poches ni de petits sacs dans les images des femmes grecques ou romaines, a prétendu en inférer que les dames de ce tems-là étaient réduites à se moucher avec un des pans de leur robe?

En résumant mes observations, je jette un coup d'œil général sur l'usage que les sculpteurs anciens ont fait des draperies; et il me semble qu'ils les ont employées pour trois motifs, et sous trois aspects différens: comme moyens de décence, comme simple ornement, et comme signes ou emblèmes caractéristiques.

Ils les ont employées pour la décence dans les statues des femmes et des déesses. La sculpture antique ne nous représente jamais des individus du sexe sans vêtement, à moins que l'artiste n'ait pu avoir recours aux prétextes du bain et de la natation. C'est d'après de semblables motifs, que les artistes ont représenté nues Vénus et les nymphes. Les exceptions à cette règle sont extrêmement rares : on peut même dire que les sculpteurs anciens ont été en cela plus réservés que les modernes; on doit attribuer également à un motif de décence la draperie qui enveloppe jusqu'à mi-corps les statues de quelques impératrices représentées en Vénus, et le petit manteau qui se groupe autour des cuisses de plusieurs statues nues d'empereurs romains. Tels sont l'Auguste du Musée Pio-Clémentin, le Septime Sévère en bronze de Barberini, le Claude et le Germanicus de la *Villa Borghese.* Il existe cependant des statues impériales absolument nues, comme le Domitien et le Marc-Aurèle du Musée Napoléon, le Caligula et le Macrin du Vatican.

L'ornement et la richesse de l'ensemble paraissent avoir été quelquefois le motif presque unique qu'ont eu les artistes d'ajouter des draperies aux statues. C'est ainsi qu'ils ont donné une chlamyde à l'Apollon, une autre à Méléagre, à Jason, à Ganymède, et enfin un petit manteau groupé autour du bras gauche de plusieurs autres statues, particulièrement des Mercures.

Mais bien souvent ces petits manteaux et ces indices de vêtemens servaient aussi à marquer le caractère du sujet. C'est ainsi qu'ils expriment dans les statues de Mercure la vitesse de ses expéditions; la chlamyde de Méléagre a rapport à l'habit des chasseurs; le petit bout de manteau sur l'épaule gauche de Pompée et du Marc-Aurèle signifie que le personnage, quoique nud, est censé être habillé, et qu'il n'est pas là comme un lutteur qui se prépare au combat, ni comme un homme ordinaire qui vient de sortir du bassin des Thermes. Les statues des palestrites et des pugillateurs manquent, par cette raison même, de toute espèce de draperie.

Pour marquer le caractère d'une statue, on y a souvent ajouté quelque pièce d'armes. C'est ainsi qu'un simple bouclier ou même un baudrier annoncent un guerrier, un héros, un empereur. Le Domitien du Musée Napoléon n'a qu'une courroie sans épée : l'Ajax sur les médailles de Locres paraît avec l'épée et le bouclier, en attitude de combattant, tantôt sans casque, tantôt avec un casque; le Claude de la *Villa Borghese* a le *parazonium* à la main, épée romaine, emblème du commandement des armées et de la dignité impériale: il est tout nud, excepté les cuisses qui sont couvertes d'un petit manteau grec.

Les nébrides de Bacchus et de ses suivants, la peau de lion dont Hercule est revêtu, sont aussi des habillements caractéristiques, ainsi que l'habit phrygien ou barbare employé indistinctement par les sculpteurs grecs pour indiquer les individus de presque toutes les nations de l'Orient; Scythes, Thraces, Phrygiens, Arméniens, Persans, Indiens, sont vêtus de la même manière, ce qui d'ailleurs ne nous donne pas une grande idée de la fidélité de la sculpture antique à nous retracer les costumes des différentes nations, au contraire; les cheveux coupés et les moustaches avec le collier gaulois annoncent un guerrier de cette nation dans la belle statue toute nue dite *le Gladiateur mourant*.

Tout ce que j'ai avancé jusqu'ici prouve assez avec combien de liberté les sculpteurs anciens ont tiré parti des costumes de leur âge ou de ceux qui les avaient précédés. Il me reste à confirmer ma seconde observation, qu'en supposant encore que ces artistes eussent gardé avec plus d'exactitude les costumes de leur temps, il serait très-désavantageux pour les arts d'obliger les sculpteurs modernes de suivre leur exemple.

La différence des costumes anciens et des modernes fait tout le fondement de cette observation. Vous avez très-judicieusement remarqué que la coupe angulaire de nos habits est défavorable à la sculpture. Vous me permettrez d'ajouter à cette remarque, que l'usage d'avoir des habits ouverts de haut en bas et attachés par des boutons, usage que la commodité recommande et que nos climats rendent indispensable, n'est pas moins contraire à la disposition qu'il convient de donner aux draperies, en suivant les préceptes de l'art. En effet, toutes les pièces de nos habillements modernes ont une justesse, une roideur tout à la fois incompatibles avec les grands jets de draperies, et avec la variété des plis et de leurs masses; et c'est là ce qui donne un si grand agrément et tant d'avantages aux figures drapées dans le costume grec ou romain, costume où presque tous les habits étaient passés par la tête, ajustés à la taille moyennant des ceintures, ou laissés libres ou flottants autour des membres à la manière des schalls ou des manteaux. Les pans inférieurs de nos habits, qui, s'écartant du corps, ne peuvent pas y être ramenés de manière à en faire sentir les contours, présentent aux artistes une autre espèce d'inconvénient. Ces différences donnent aussi la raison pour laquelle certains vêtements ecclésiastiques, et l'habillement des femmes conviennent mieux aux ouvrages de l'art que les costumes civils des hommes.

Une autre particularité essentielle qui conciliait au costume antique la faveur des artistes, c'était la compatibilité avec des suppressions qui faisaient place à la nudité. Il n'était pas rare de voir un magistrat romain sollicitant le consulat paraître dans les comices avec une toge très-blanche (*candidatus*) et n'ayant aucun autre vêtement sur le corps. Bien des philosophes grecs paraissaient en public sans autre habillement qu'une espèce de caleçon et un grand manteau. Les jeunes gens qui attendaient leur tour dans les portiques des Palestres, étaient à demi nus. En général, les modes des pays chauds permettent facilement quelque mélange de nudité, et les modes des anciens venaient des pays chauds. Antioche et Alexandrie étaient les législatrices du luxe. Ainsi les Grecs et les Romains eurent longtemps les jambes nues et les bras mal couverts, les tuniques à manches étroites n'étant guère en usage que sur le théâtre, où des usages particuliers les avaient fait adopter.

Le costume antique s'alliait donc naturellement avec la nudité de quelques parties, nudité à laquelle les sculpteurs pouvaient donner encore quelque latitude arbitraire sans blesser le costume. Au contraire, le costume actuel des hommes répugne tellement à la nudité, que nous ne pourrions guères faire usage de quelques parties des habits modernes et en même temps affecter des suppressions qui laissassent des membres à découvert. Un artiste pourrait bien représenter un Oriental pieds et jambes nus, et cependant habillé d'une robe magnifique, ou couvert d'un turban orné de pierreries; mais un portrait français en habit brodé et en jambes nues serait le comble du ridicule.

Par des raisons analogues à celles que je viens d'exposer, les anciens eux-mêmes, lorsqu'ils ont élevé aux empereurs romains des statues héroïques où la nudité domine, quoique interrompue par quelques draperies, ont choisi constamment cette partie d'habillement dans le costume grec, ou tout au plus dans celui qui pouvait être commun aux deux nations. Les pièces d'habillement qui paraissent sur les statues des empereurs demi-nus sont des *himatia* ou des mantelets grecs, des *pallia* ou manteaux grecs, des *chlamydes* ou *paludamenta* communs aux Grecs et aux Romains, des harnais, *thoraces*, communs à plusieurs nations. Jamais la draperie d'une statue romaine demi-nue n'a été la toge; jamais une pièce d'habillement qui appartienne exclusivement au costume romain ne paraît sur les figures de ce genre.

Mais quoique les artistes préférassent dans leurs ouvrages les habillemens grecs, et qu'on peut appeler *héroïques* par l'usage qu'on en a fait dans les images des dieux et des héros de la mythologie, et devenus par cela même plus convenables aux portraits héroïques, ces habillemens ont du moins été véritables à une époque quelconque, et ce n'est qu'à la fin du XVI[e] siècle que le genre des grotesques avait introduit dans les arts des draperies purement imaginaires. L'école même de Jules Romain et celle de Carrache n'ont pas toujours repoussé cette licence que les peintres napolitains ont portée postérieurement au dernier excès.

Pardonnez, monsieur et illustre confrère, cette longue note, au désir que j'ai de prendre quelque part aux services que vos maximes vont rendre aux beaux-arts, maximes qui pourront avoir pour eux les suites les plus étendues comme les plus heureuses.

La classe des Beaux-Arts de l'Institut national, en accordant

son suffrage solennel aux principes que vous avez avancés, les a déjà appuyés de la plus grande autorité qui pût les consacrer aux yeux de l'Europe. Je n'ai pas cru cependant la discussion que j'ai l'honneur de vous soumettre tout à fait superflue. Je crois avoir prévenu bien des objections qu'on pourra élever contre ce système et avoir éclairci peut-être quelques points curieux de la marche et des méthodes des anciens dans les arts. En tout cas, elle m'aura fourni une occasion agréable de vous donner une nouvelle marque de mon respectueux dévouement.

E. G. Visconti.
de l'Institut national.

Paris, ce 15 floréal an xii.

LE GRAVEUR DE L'AN 1466

ET

LES GRANDES ARMOIRIES DE BOURGOGNE.

La *Revue* contient dans son numéro de juin dernier, pag. 193-206, une traduction, par M. Ch. R., d'un intéressant article de M. Harzen, de Hambourg, sur le maître graveur E. S. de l'an 1466, et sur les grandes armoiries de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne (1). Cette estampe, erronément attribuée au maître de 1466, fut découverte en 1856 par ce savant hambourgeois, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, dans un recueil in-folio, parmi des pièces et documents généalogiques, lors d'un de ses voyages en Belgique. M. Alvin a fait connaître cette importante trouvaille dans une notice lue d'abord à l'Académie de Belgique, puis insérée dans la *Revue universelle des Arts*. En donnant la traduction de l'article de M. Harzen, le conservateur en chef de la Bibliothèque royale la fait suivre de judicieuses notes relevant certaines assertions qu'il ne partage pas entièrement, non sans raison, croyons-nous. De notre côté, nous nous permettons également de relever quelques-unes des assertions de M. Harzen, et aussi aucunes de la notice publiée par M. Alvin sur ladite estampe des grandes armoiries du Téméraire.

Procédons avec ordre, examinons d'abord les allégations de M. Harzen qui nous paraissent être peu orthodoxes, et voyons si elles sont admissibles.

Cet iconographe nous révèle des choses si curieuses et si inattendues sur le maître de 1466 que, malgré notre bon vouloir, nous ne pouvons les accepter que sous bénéfice d'inventaire ou avec preuves à l'appui. Il fait de ce graveur un artiste tout à fait cosmopolite et sans demeure fixe. Un jour il est à Einsiedlen, en Suisse, où il grave sa célèbre *Marie;* en d'autres moments il

(1) Cet article a paru en allemand dans le tom. V de l'*Archiv für die zeichnenden Künste*, 1859.

voyage en Souabe; puis il va à Strasbourg, d'où il se rend, paraît-il, en France; puis enfin M. Harzen le découvre aux Pays-Bas, à la cour des ducs de Bourgogne, sous le nom de Gilles Steclin, orfévre de Valenciennes! Ce seraient là, certes, si elles étaient véridiques, des particularités fort remarquables, nous l'avouons; mais, malheureusement pour ce canevas, ce sont des faits entièrement nouveaux, dont personne ne parle et que nul ne mentionne, et dont nous, sceptique que nous sommes, nous nous permettons de douter quelque peu. Nous doutons même que jamais un graveur ait mené une telle et aussi nomade existence? Bien plus qu'aucun autre art, la gravure a besoin, pour être cultivée avec fruit et pour produire avec abondance, d'un milieu calme et paisible, et nullement du bruit et du tumulte de la vie vagabonde! Le graveur peut et même doit voyager pour s'instruire, s'inspirer et se distraire, comme fit Durer; il peut aussi, parfois, se déplacer, afin de trouver mieux et de pouvoir produire plus favorablement, comme a fait Raimondi; mais il ne pourra jamais se livrer impunément à la vie nomade, sans préjudice de son art et sans nuire à ses succès. Il n'est donc guère probable, à notre sentiment, que le maître E. S. ait parcouru les divers pays mentionnés par M. Harzen, et cela simplement pour y exploiter un burin qui, sans aucun doute, pouvait aisément trouver dans les riches provinces rhénanes ce qu'il allait chercher à l'étranger. Qu'il nous soit donc permis de ne point nous rallier au sentiment de M. Harzen, aussi longtemps qu'il n'aura d'autres preuves à produire pour soutenir son thème que celles qu'il allègue, c'est-à-dire, rien autre que les planches elles-mêmes qu'il préjuge, lui, avoir été gravées en différents lieux? Qu'il nous soit également permis de demander pourquoi l'artiste n'aurait pu exécuter la majeure partie de son œuvre simplement d'après commande? Tout le fait supposer et rien ne le contredit (1). Mais, tout en combattant les conclusions du savant hambourgeois, nous ne voulons pas néanmoins contester, *à priori*, la possibilité des choses énoncées. Aucunement! Nous tenons seulement à en constater le peu de vraisemblance.

(1) Bien loin de vouloir en faire un artiste à l'existence nomade, un autre iconophile allemand en fait, au contraire, un humble et modeste religieux, vivant de la vie *commune* et ascétique et ayant une cellule pour officine. Voilà deux extrêmes! Il y a choix.

Quand M. Harzen attribue les grandes armoiries de Bourgogne au maître de 1466, est-il plus heureux et est-il plus près de la vérité? Nous en doutons. Si, au premier aspect, cette planche semble avoir, comme exécution, quelques légers rapports avec les œuvres du maître allemand, on s'aperçoit bien vite que ces rapports ne sont qu'apparents, qu'ils ne résistent guère à un examen sérieux et qu'ils disparaissent bientôt. Quoique très-soigné, le faire des grandes armoiries est cependant un peu maigre et assez froid, et ne peut aucunement être comparé à l'allure libre et accentuée du burin de l'auteur de la *Vierge d'Einsiedlen* et de quelques-unes des lettrines de l'alphabet grotesque; et, de plus, le dessin, malgré sa correction relative, n'a nullement le cachet original et hardi du maître E. S. Quant à l'origine de cette estampe, nous n'avons, nous, aucun doute à son sujet; elle est incontestablement l'œuvre d'un artiste des Pays-Bas, habile, oui, mais néanmoins d'un talent inférieur à son prototype des bords du Rhin.

Mais en gratifiant si généreusement le graveur E. S. de la feuille aux armes de Bourgogne, et en la reconnaissant en même temps comme une production artistique des Pays-Bas, M. Harzen s'engageait en quelque sorte à en fournir les preuves irrécusables, afin d'étayer ses assertions. C'était logique et indispensable, et c'est aussi ce qu'il fit.

Malheureusement, une première méprise, celle d'une attribution erronée, allait forcément lui en faire commettre une seconde. Préoccupé comme il l'était sans doute, et désireux avant tout de découvrir aux Pays-Bas un orfévre ou un graveur quelconque dont les initiales fussent applicables aux lettres E. S., il devait chercher et, nécessairement, découvrir.

Il chercha donc et il découvrit, ou, pour dire mieux, il crut avoir découvert!

La mine qu'il allait exploiter, et où il espérait trouver les matériaux nécessaires à la construction de l'édifice qu'il comptait élever à la mémoire de Gilles Steclin, était le poëme de Jean le Maire, la *Couronne Margaritique*. Dans ce poëme, écrit en l'honneur de Marguerite d'Autriche, deux orfévres en renom sont chargés, par des personnages fictifs, d'exécuter, pour ladite princesse, une couronne emblématique en métal précieux, enrichie de pierreries et d'ornements, et où doivent figurer, en forme de

fleurons, les peintures, ou *imagettes*, exécutées par la *peintresse* Marcia. Tel est le sujet principal du poëme.

Ce n'est pas ainsi que M. Harzen semble comprendre la narration, il en déduit tout autre chose. Aussi nous rangeons-nous en tout point au sentiment de M. Alvin et à sa manière d'interpréter le poëme lorsqu'il dit : « La base de l'argumentation de M. Harzen est un texte du poëme de Jean le Maire, de Belges (Bavai), où il croit trouver la preuve que l'orfévre auquel le personnage fictif de *Vertu* confie le soin d'exécuter la *Couronne Margaritique* est en même temps un graveur. Il semble croire que l'œuvre qu'il s'agit d'effectuer est la gravure d'un portrait, et que l'ouvrier que *Mérite* va choisir dans son atelier pour accomplir ce travail est Gilles ou Égide Steclin, le Valenciennois, fils de Hans Steclin, natif de Cologne. Malheureusement pour cette argumentation très-ingénieuse, le poëme de le Maire de Belges ne contient absolument rien qui la justifie. Il ne s'agit, dans tout le poëme, que d'un chef-d'œuvre d'orfévrerie à exécuter pour Marguerite d'Autriche, et tous les procédés décrits par le poëte, ainsi que les outils dont il fait l'énumération, sont exclusivement du ressort de l'orfévrerie... Le mot *graver* se rapporte au travail du ciseleur et du nielleur. »

En ce poëme donc il n'est nullement question de graver un *portrait,* et ce mot, comme le dit M. Alvin, ne signifie autre chose que modèle, plan ou projet. L'œuvre qu'il s'agit de confectionner, et à laquelle doivent concourir tous les outils appartenant à l'état d'orfévre, est donc simplement une pièce d'orfévrerie. Seulement, quant au burin, il pourrait y jouer, au besoin, un autre rôle encore que celui de creuser le métal pour l'introduction de la niellure, comme le suppose M. Alvin; car il ne faut point oublier que les objets d'orfévrerie du Moyen-âge étaient parfois illustrés, par le burin, de figurines et d'ornements sans nombre et dont les intailles n'étaient pas toujours destinées à recevoir des matières noires. Voilà aussi pourquoi nous voyons les orfévres être obligés, même lorsqu'ils ne se destinaient pas à la niellure, d'apprendre le maniement du burin, afin de satisfaire aux conditions réglementaires imposées par la *gilde* à tout postulant sollicitant son admission dans la confrérie. Mais, une fois encore, il ne s'agit ici que « d'un chef-d'œuvre d'orfévrerie à exécuter, » et en aucune façon de la gravure d'un portrait.

Quant à vouloir attribuer la marque E. S. du maître de 1466 à l'Egidius ou Gilles Steclin de Jean le Maire, *c'est,* ajoute encore M. Alvin, *s'appuyer sur une base bien fragile.*

S'il fallait absolument émettre des hypothèses au sujet du monogramme E. S., et si M. Harzen tenait à l'expliquer et à en découvrir l'auteur — ce qui, certes, est très-louable, — pourquoi, de préférence, ne pas le rechercher là où tout, d'après ce que nous en savons, semble faire supposer qu'il a vécu, c'est-à-dire à Cologne et dans les lieux circonvoisins? Et, en ce cas, pourquoi ne pourrait-on point, avec les mêmes licences hypothétiques, assigner les initiales E. S. à un membre quelconque de la famille *Schöngauer,* prédécesseur du célèbre Martin, plutôt que de vouloir les attribuer gratuitement au Gilles Steclin de Jean le Maire? Cette conjecture, sans être plus vraisemblable que la précédente, est peut-être plus rationnelle, et cela avec d'autant plus de raison que nous possédons une lettre de l'alphabet grotesque qui porte la marque de Martin Schöngauer. L'épreuve de ladite lettrine, qui se trouve dans la collection du prince-duc d'Arenberg, est incontestablement une épreuve ancienne, et le monogramme n'est certes point moderne, comme M. Harzen semblait le supposer. Martin Schöngauer peut donc, d'après certaines déductions plausibles, avoir été en contact direct avec le maître E. S. ou, tout au moins, semble-t-il résulter de ce fait qu'il a possédé quelques-unes des planches du maître, entre autres celle de la lettre P de l'alphabet.

Si des doutes pouvaient encore exister au sujet de la nationalité de ce graveur remarquable, nous n'aurions qu'à le juger d'après ses œuvres; là il est en évidence et tout entier, et là il se montre ce qu'il est bien réellement, c'est à savoir, artiste allemand autant qu'il soit possible de l'être : types, style et dessin, tout enfin l'indique (1). Si la Belgique avait le droit de le réclamer pour un de ses enfants, nous ne serions point le dernier à le revendiquer et nous n'attendrions pas qu'on voulût bien nous le rendre! Mais à chaque nation doit revenir ce qui est à elle : ren-

(1) Nous ferons connaître bientôt une très-intéressante découverte que nous avons faite tout récemment, laquelle viendra encore corroborer notre opinion. C'est toute une série d'estampes xylographiques dont *cinq* portent la marque E. Sur la bordure du vêtement d'un personnage d'une de ces gravures, on lit très-distinctement le mot CLEVE. Appartiendrait-il donc au pays de Clèves?

dons donc à l'Allemagne ce qui appartient à l'Allemagne, et ne prenons, nous, que ce qui est nôtre!

En attendant que, juridiquement, on l'exhume du milieu mystérieux où il se trouve enseveli, laissons sommeiller en paix le maître E. S., et n'anticipons point sur l'avenir en le désignant arbitrairement par le nom de *Gilles*, comme le propose M. Harzen.

Occupons-nous maintenant de l'intéressante notice publiée par M. Alvin sur l'estampe des grandes armoiries de Bourgogne et disons-en quelques mots.

Le conservateur en chef de la Bibliothèque royale paraissait admettre, lui aussi, lorsqu'il écrivait son article, cette feuille précieuse comme une production due au burin du maître de 1466. Mais aujourd'hui, d'après la note qui accompagne le travail de M. Harzen, il semble avoir renoncé complétement à cette opinion. Nous l'en félicitons sincèrement. Nous n'avons donc pas à répéter ici ce que nous disons plus haut à propos de cette question.

Le nom du graveur des grandes armoiries du duc Charles est inconnu; vouloir en désigner un ne serait guère chose facile, surtout si l'on tenait à le faire avec quelque certitude : la raison en est que les documents nécessaires à ce sujet sont insuffisants et, en outre, que l'histoire de la gravure sur métal, aux Pays-Bas, au xve siècle, est encore trop peu élucidée et quasi à l'état d'enfance pour nous venir en aide. Plus sage serait, nous paraît-il, de s'abstenir et d'attendre, au lieu de produire une attribution erronée, laquelle n'aurait pour résultat que d'égarer l'investigateur. Ce nom peut, d'ailleurs, nous être révélé d'un moment à l'autre par quelque découverte imprévue et inespérée. Quant à l'âge qu'il convient de donner à cette planche, point de doute possible à cet égard : c'est l'âge que nos recherches personnelles, que nous avons eu l'avantage de communiquer à M. Alvin, avaient permis d'assigner, c'est-à-dire, qu'elle doit avoir été gravée entre les années 1467 et 1472, et peut-être même 73, car Charles le Téméraire n'a pris légalement possession du duché de Gueldre que le 30 de décembre 1472, *die penultima decembris* (1).

(1) M. Alvin a fait une très-intéressante remarque, laquelle ne manque pas d'une certaine importance pour son estampe; elle consiste en ceci : la partie centrale de ces grandes armoiries, c'est à savoir, l'écu, mais vide, les supports et le heaume, se trouve reproduite, en des proportions moindres, en gravure sur bois, dans le *Fasciculus Temporum*, imprimé par Veldenaer, à Utrecht, en 1480. C'est

Diverses destinations peuvent être assignées à cette feuille et toutes avec plus ou moins de vraisemblance. A notre sentiment, elle était destinée à servir d'entête à des manuscrits, et il ne serait guère improbable qu'elle eût été exécutée pour le livre des Statuts de l'Ordre de la Toison d'or. La même chose se remarque un siècle plus tard, sous le règne de Philippe II. Lorsque, la première fois, nous avons été à même d'examiner attentivement cette intéressante feuille, grâce à l'extrême obligeance de M. Alvin, nous avons eu, nous l'avouons, quelques moments d'incertitude au sujet de son ancienneté, en raison de la qualité du papier, lequel nous semblait devoir appartenir aux dernières années du xve siècle : ce qui, du reste, n'infirmerait en rien la date de la gravure, car l'épreuve peut, comme de juste, provenir d'un tirage tout à fait secondaire. Mais ce qui est bien certain, c'est l'extrême importance qu'a cette estampe pour l'histoire de la gravure en taille-douce, à l'époque de la naissance de cet art aux Pays-Bas; elle peut également devenir un guide sûr et fidèle pour conduire sur la trace d'autres gravures appartenant à la même école et à la même époque. Remercions donc celui qui nous a gratifiés d'une si précieuse découverte!

Dans le même opuscule, M. Alvin controverse aussi un peu sur le maître de 1466, et émet certaines assertions que nous ne pouvons nullement admettre et que nous nous permettons d'examiner.

Le savant académicien n'accepte pas comme productions d'un seul et même graveur l'estampe connue sous le nom de *Marie d'Einsiedlen*, et celle du *Baptême de Jésus-Christ* de la collection de Munich. C'est là une erreur manifeste; car de tout l'œuvre du maître il n'existe peut-être point deux autres gravures qui puissent démontrer aussi visiblement le même burin et le même artiste! Non-seulement aucun doute ne saurait s'admettre à cet égard, mais ces estampes elles-mêmes viennent plaider leur cause et la nôtre, et témoigner, par des signes certains, de leur parenté et de leur commune origine. Une seule et même étude a dû servir de modèle au graveur pour le type de la tête du Père Éternel de

évidemment une copie d'après la planche originale au burin, à moins d'admettre qu'elles aient eu pour modèle un type uniforme! Les sceaux pourraient peut-être renseigner à cet égard.

ces deux planches, cela est de tout évidence! De plus, la tête de saint Jean, du *Baptême*, est identiquement semblable à la tête du pèlerin agenouillé qui se trouve au bas, à droite, de la composition de *Marie d'Einsiedlen;* le doute, ici, est également impossible. Quant à l'œuvre du burin, l'identité est complète aussi; seulement il est à remarquer que, dans le sujet du *Baptême*, le dessin est un peu plus pauvre et les ombres sont moins travaillées que dans l'estampe de *Marie,* de manière que cette feuille a dû, logiquement, précéder l'autre. La marque du graveur qui se voit sur l'estampe de la vierge d'*Einsiedlen* n'est point un G, comme M. Alvin et d'autres le supposent, mais bien — positivement — un E gothique n'ayant de la première de ces deux lettres que l'apparence; deux traits qui se confondent causent cette erreur. La barre transversale de la lettre E est assez visible, cependant, pour ne pas devoir se méprendre. Bartsch n'avait donc pas tort lorsqu'il prenait cette initiale pour un E. En voici d'ailleurs le fac-simile : 𝔈

Les autres morceaux du maître qui sont marqués d'un C ne peuvent pas davantage laisser prise au moindre doute, cette lettre ayant été employée indifféremment, au Moyen-âge, tantôt pour un C, tantôt pour un E.

M. Alvin conteste aussi au maître E. S. de 1466 et 1467 la paternité de l'alphabet grotesque. Ici encore il en est de même, nous paraît-il, que pour la comparaison précédente : M. Alvin semble errer. Cela ne proviendrait-il point de ce qu'il n'aura pas assez attentivement analysé le procédé du burin et le style des draperies, si facilement reconnaissables, de ces pièces? Peut-être bien. Le graveur de *Marie d'Einsiedlen* était seul capable de créer une pareille suite d'estampes, dont quelques-unes surpassent peut-être cette superbe planche, tant sous le rapport du dessin que sous celui de l'énergie de la taille. Si, parmi toutes ces curieuses lettrines, il s'en trouve d'une exécution inférieure à d'autres, on peut aisément en inférer, et admettre même, que des élèves du maître n'y sont point tout à fait étrangers : néanmoins on ne doit pas en conclure qu'elles ne tiennent absolument rien de sa main. Puis il semble aussi que quelques planches ont été retouchées en maints endroits par un burin moins habile et plus récent, quoique appartenant peut-être encore au xve siècle.

Une de ces lettres, Bartsch, 101, pourrait fort bien nous renseigner au sujet de la nationalité de l'artiste, si, comme nous le disons plus haut, nous pouvions hésiter et douter encore. Elle représente deux cavaliers armés de toutes pièces et combattant; celui qui semble être le vainqueur va parer un coup de poignard de son adversaire avec un drapeau qu'il tient des deux mains; la hampe de ce drapeau se brise, mais au-dessus du pennon où est représenté le double aigle de l'Empire d'Allemagne, de manière que ce pennon reste debout et triomphant! La hampe du drapeau de son adversaire est au contraire brisée en deux fragments, et le pennon, où se voit une croix, sans indication d'émaux, tombe et va choir à terre (1). Est-il donc permis de supposer que si réellement le graveur de l'alphabet avait appartenu aux Pays-Bas et non à l'Allemagne, il eût représenté sur le drapeau vainqueur les armoiries de ce dernier pays? Évidemment non! Et cela sous le règne du Téméraire! Il n'aurait osé.

Un mot encore avant de finir. On attribue généralement à ce maître, et en cela nous sommes heureux d'être en parfait accord avec M. Alvin, un nombre d'estampes bien trop élevé et dont une bonne fraction, certes, ne lui appartient pas. Bartsch, dès le commencement de ce siècle, avait déjà trop accordé à son œuvre en lui attribuant arbitrairement des morceaux indignes de son burin; puis d'autres sont venus ajouter encore à un contingent composé d'éléments déjà passablement hétérogènes, et pour peu qu'une gravure du xv[e] siècle semble avoir la moindre analogie avec les siennes, bien vite on s'empresse à l'y adjoindre! Un louable et beau travail reste toujours à faire en l'honneur de ce graveur primitif et cependant si parfait et si original : ce serait de publier en photographie tout ce qui a été et tout ce qui est encore attribué à son burin. On rendrait par une publication pareille un grand et signalé service à tous ceux qui s'occupent d'iconographie, en les mettant à même de pouvoir analyser sainement des gravures si peu connues et si dignes pourtant de l'être. Ce leur serait aussi un moyen quasi infaillible d'assigner à ce maître tout ce qui, indubitablement, est à lui (2).

(1) Cette scène pourrait fort bien faire allusion à l'un ou à l'autre événement politique du temps.

(2) Tous les conservateurs des grandes collections d'estampes, tant publiques

Que MM. Harzen et Alvin nous veuillent bien pardonner ces digressions, indigestes sans doute, mais utiles, croyons-nous. Nous les soumettons franchement à leur appréciation impartiale, en déclarant que nous n'avons qu'un but, la recherche du vrai dans l'histoire.

CH. DE BROU.

que particulières, devraient s'entendre entre eux, afin de produire une œuvre aussi utile que méritoire ; seuls ils sont à même de pouvoir le faire convenablement et avec plein succès.

LA PEINTURE AU SALON DE 1859.

A l'ouverture du Salon j'ai entendu quelqu'un prétendre qu'en permettant d'y conserver sa canne on s'était fort exposé à ce qu'on la remplaçât par un crochet afin de pouvoir, en y touchant le moins possible, remuer tous ces énormes tas de tableaux, et quelques jours après il se plaignait de n'y avoir pas assez trouvé de couverts d'argent. C'est la boutade d'un homme qui s'abandonne à sa mauvaise humeur et à son désappointement, mais il n'en est pas moins vrai qu'il y a là autant de justesse dans le fond que d'impolitesse dans la forme. La première impression de ce Salon-ci est déplorable, et les secondes ne sont pas bien sensiblement differentes; on y retourne comme malgré soi, dans l'espérance de revenir sur un sentiment pénible à conserver, et l'on en sort avec une telle fatigue d'esprit et de corps, l'intelligence et le sentiment y ont si peu trouvé à qui parler, les yeux y ont été affligés d'une telle bataille de formes niaises ou hideuses et de couleurs stupides, qu'au moment où l'on se trouve dehors l'on éprouve comme une joie de délivrance assez peu flatteuse pour ceux qui vous ont mis à même de la sentir.

La disposition des lieux peut bien y être pour quelque chose; l'administration a fait pourtant tout ce qu'elle a dû; elle a tiré du local tout le parti possible; tous les tableaux sont éclairés, il n'y a plus de frise où ils soient perdus, ils sont placés assez près de l'œil pour pouvoir être bien vus, et pourtant l'effet général est malheureux. C'est que dans cet énorme espace où, si étendue qu'elle soit, l'exposition n'occupe encore qu'un point, elle garde forcément le caractère provisoire. Pour être agréable à l'œil, toute réunion de tableaux doit être disposée comme un musée, ne pas paraître campée, mais sembler définitive à la façon d'une galerie; par cette absence de plafonds et de dispositions architecturales, par ces cloisons volantes et dont la partie supérieure n'est logiquement arrêtée par rien, par cette nouveauté constante des dispositions du plan, qui s'opposent à ce que le public se retrouve dans un endroit familier, et l'habitude de lieux consacrés n'est pas sans importance, l'exposition semble moins une fête des arts qu'une halle et un marché, de sorte que ce qui frappe ce n'est pas ce qu'elle doit prendre de valeur dans le souvenir, mais ce qu'elle a de transitoire et de périssable; ainsi son côté

faible, au lieu d'être dissimulé, se trouve au contraire accusé avec une telle évidence qu'il est impossible de ne pas en être affecté.

D'un autre côté, le nombre des tableaux croît toujours; c'est une marée qui continue de monter sans s'arrêter jamais ; si la moyenne relative des bons tableaux augmentait dans la proportion du nombre total, il n'y aurait encore rien à dire, mais loin de là, et quand même cette moyenne se tiendrait au même point, ce serait encore descendre. Il y a là 3,045 œuvres de peinture ; si quelqu'un avait de quoi acheter et loger tout ce qui lui ferait vraiment envie, il serait fort étonnant qu'il pût arriver à vingt, et sur le nombre total il n'y en a certainement pas plus de cinq cents qui soient dignes d'être mises sous les yeux du public ; l'indulgence du jury, qui est vraiment trop grande, n'arrive qu'à un résultat, celui de noyer les bonnes choses dans les mauvaises.

On a beaucoup dit sur ce point qu'il fallait restreindre le nombre des envois, le limiter par exemple à trois ouvrages. C'est un remède singulier. Comme on estime en général ses propres œuvres beaucoup moins sur leur valeur réelle, dont on est rarement bon juge, qu'en raison de la peine qu'elles ont coûtée, l'artiste, ainsi forcé de restreindre son envoi, écarterait peut-être ce qu'il a fait de meilleur. En même temps l'homme éminent qui a fait et dont le public verrait avec intérêt plus de trois ouvrages ne pourra pas dépasser ce nombre ; à qui cela profite-t-il? Toujours à la médiocrité; car il en passera toujours trop, et c'est pour le talent seul que cette barrière existerait d'une façon effective. Il est donc difficile de voir ce qu'on gagnerait à l'établir.

On s'est aussi préoccupé de l'ancienne périodicité annuelle des salons, et elle a été condamnée en fait, puisque depuis 1853 nous n'en avons eu qu'en 1855 et en 1857. Je ne crois pas non plus que le remède soit là. Écarter les Salons, en rendre le retour assez irrégulier pour qu'ils aient besoin d'être annoncés, c'est les faire sortir des habitudes du public et même des artistes ; c'est les réduire à l'état de ces Revues qui paraissent quelquefois et sur lesquelles, par cela même, on ne compte jamais. Il n'y a pas, dit-on, assez de bons tableaux pour suffire à une exposition annuelle ; avec plus de temps, les artistes prépareront des œuvres plus sérieuses. Cela devrait être, mais en fait il n'en est pas ainsi. Espacez les expositions comme vous le voulez, mais soyez bien sûrs qu'aucun artiste ne fera de tableaux pour le Salon que dans les trois ou tout au plus dans les six derniers mois. Vous y gagnerez seulement de ne pas avoir les œuvres qui, faites dans l'intervalle, ne pourraient plus être envoyées par l'artiste, parce qu'il ne les a plus entre les mains, ou qui,

s'il les a encore dans son atelier, seront à ses yeux moins bonnes à montrer que ses dernières auxquelles il s'intéresse bien plus et qu'il considère toujours comme supérieures parce qu'elles sont dans son sentiment actuel. Il y a aussi des œuvres qui, par leur sujet ou par leur grandeur matérielle, ne se font jamais qu'en vue du Salon; en éloignant les expositions, vous éloignerez dans la même proportion ces tentatives, et vous ôterez peut-être si bien aux artistes la préoccupation et l'habitude de cet effort qu'il pourra s'en trouver plus d'un qui ne s'y risquera plus. De toutes façons la périodicité annuelle des expositions me paraît bonne pour les artistes comme pour le public; ce qui est nécessaire, c'est la sévérité de l'examen. Maintenant que l'exposition n'est plus celle d'un corps, comme en France avant la première révolution, ou comme encore aujourd'hui en Angleterre, maintenant que tous sans exception ont, et avec toute justice, le droit d'envoyer, le salut et l'utilité des expositions sont tout entiers dans le jugement d'admission, jugement qui, pour être sérieux, devrait, ce me semble, être réappliqué à tous, car il y a vraiment trop de tableaux exempts qui, s'ils eussent passé au jury, auraient dû rester sur le carreau.

Ce qu'il y a de pis, cette année, ce n'est pas la prédominance des petits tableaux, la valeur est tout à fait indépendante de la dimension, c'est l'évidence incontestable d'un abaissement qui, pour être momentané, n'en est pas moins presque général. La visée est moins haute, l'effort moins vigoureux, le but qu'il faudrait au contraire éloigner, pour que, même sans y arriver pleinement, on ait eu cependant le moyen d'aller encore très-loin, est mis tout près pour donner moins de fatigue à être atteint; comme sujet, on en prend tout juste ce qu'il en faut pour qu'il en reste une apparence, comme exécution, il est inutile de se donner trop de mal : pourrait-on jamais mieux faire que ce qu'on met au premier coup? Les marchands de tableaux, les ventes surtout à l'hôtel des Commissaires-priseurs, pour lesquelles certains peintres se sont comme réduits à l'état de couveuses, et dans lesquelles la marque de la fabrique ne fait trop souvent que couvrir une marchandise qui leur paraît toujours assez bonne, sont pour beaucoup dans ces habitudes hâtives de facilité inféconde qu'on ne change pas à volonté dès qu'on les a une fois prises.

Les débutants sont niais et comptent vraiment trop sur la naïveté du public, car les uns envoient sérieusement des tableaux qui semblent n'avoir été faits que pour les concours du prix de Rome et n'y avoir pas été admis, l'autre prend le zéphyr de Prudhon et le met trois fois dans le même tableau, pour en tripler l'effet sans doute, sans se souvenir du

vieux mot *ter repetita nocent;* d'autres s'en prennent tout simplement à la fille du Titien portant sa cassette, au hussard de Géricault, au fauconnier de Couture. Quant à la nouvelle phalange revenue de Rome, qui avait en 1855 donné comme un seul homme sur la vie des peintres, elle a mis cette fois le même ensemble à prendre aux copistes d'Anacréon toutes les vieilles mièvreries sur l'Amour, et les élèves de M. David auraient bien ri de leur style et de leur manière de ne pas dessiner.

En même temps, et par compensation, il y a des gens arrivés qui sont ou épuisés ou bien dévoyés, et ce serait entre autres de la cruauté d'insister sur un peintre qui, après avoir été un fantaisiste charmant et avoir eu le soleil sur sa palette, s'est mis, pour faire du style et pour enfoncer la *Joconde* du Léonard, à peindre avec un pinceau trempé dans du plâtre. Soit sur la mention du livret, soit sur les éloges enthousiastes qui en ont été faits, on cherche les tableaux d'autres peintres que leur nom et leurs œuvres précédentes recommandaient de même; il y en a qu'on ne trouve pas, ce qui n'en fait pas augurer grand bien : car avec l'amour et une certaine habitude des tableaux, j'ai toujours vu trouver à la seconde fois au plus, ou ne pas trouver du tout; pour ceux que l'on finit par découvrir, plus d'une fois on regrette d'avoir réussi; cela, cette année, arrive même si souvent qu'il y a bien là de quoi justifier le découragement que l'exposition inspire.

Le vrai fond de la question, il faut bien le dire, c'est le manque d'études premières; de nos jours, et sous l'empire de cet individualisme qui est l'un des caractères et en un certain sens l'une des forces de la société moderne, on produit non-seulement trop vite, mais surtout trop tôt; l'indépendance et la responsabilité personnelles viennent de trop bonne heure et nuisent plus qu'elles ne servent. Ce qui manque, ce sont de grandes écoles personnelles, non pas gouvernementales, mais comme il y en a eu autrefois en Italie; ce sont surtout, car les grandes écoles n'en sont qu'une des conséquences, ce sont les grands travaux dans lesquels les hommes jeunes trouvaient, sous un maître ou plus âgé ou plus habile, le moyen de s'exercer et de vivre, jusqu'au moment où ils avaient réellement assez de force pour faire à leur tour compter les autres avec eux.

Les tableaux officiels, — Le Brun et David ont cependant montré chez nous quel parti on peut tirer de scènes d'apparat, et combien, si elles sont mal traitées, c'est la faute du peintre et non celle du sujet — et les tableaux religieux sont peut-être plus mauvais encore qu'à l'ordinaire.

Celui même qui n'a pas vu la salle où ces derniers étaient d'abord

réunis ne peut se faire une idée du degré de la déplorable médiocrité et de l'ennui profond qui y saisissait l'œil dès qu'on y entrait ; à la réouverture, et pour détruire ce malheureux effet, on les a éparpillés dans les autres salles ; il en est arrivé qu'ils s'y sont comme perdus et qu'on ne les voit plus du tout. C'est toujours cela de la gagné.

Le grand art est cependant représenté au Salon par quelques morceaux trop rares sans doute, mais qui par cela même en paraissent d'autant plus importants. Ce sont une composition de M. Ingres, quelques petites toiles de M. Delacroix et, bien après eux, mais bien en avant des autres, le *César* de M. Gerôme.

Bien des gens n'auront pas vu et d'autres auront bien peu regardé l'œuvre de M. Ingres dans l'endroit où elle se cache. On se souvient, dans la dernière salle des dessins, du petit modèle de temple polychrôme par M. Hittorff ; c'est sur le mur du posticum ou façade postérieure, et derrière les colonnes du portique qui termine le temple de ce côté, que le maître a figuré l'une de ses compositions les plus élégamment délicates sur le sujet de la naissance des Muses. Avec un sentiment rare de l'art grec et de ses nobles conventions, il a pris son sujet par un côté qui aurait embarrassé tout autre que ce talent chaste par le calme de sa couleur, mais si voluptueusement féminin par la grâce de la ligne. Les Muses sont nées comme des déesses, comme autrefois Minerve sortit tout armée du cerveau de Jupiter ; elles sont là toutes grandes et toutes belles dans leurs longues et légères tuniques ; elles entourent en la soutenant déjà de leur piété le lit de douleur de Mnémosyne étendue. La dernière de leurs sœurs, par un mouvement plein de grâce et de surprise, va quitter la couche maternelle ; debout, une jambe encore engagée sous la robe de la déesse, ses bras sont tendus en avant, ses yeux sont ouverts avec un certain étonnement, comme pour prendre possession de ce nouveau monde au spectacle duquel sa mère vient de l'éveiller. Quant à Mnémosyne, calme et presque souriante au milieu de son épuisement, elle est encore à demi couchée, et son corps est soutenu par une de ses filles assise à la tête de la couche ; l'un des bras de la divine malade tient faiblement une palme qui, toute légère qu'elle est, semble lourde encore à sa faiblesse ; l'autre bras tombe sans force le long du lit. Au-dessus d'elle et sur les nuages on aperçoit Jupiter qu'elle a connu d'abord sous la forme d'un berger qui a repris sa majesté divine ; mais pour elle il n'existe plus, tant elle est momentanément brisée par la fatigue chère et profonde dont tout son être est pénétré.

Rien n'était plus difficile à comprendre qu'un pareil sujet, impossible de

tous points dans les données ordinaires, si le peintre s'en était tenu aux conditions misérables de la naissance terrestre. Déjà Rubens avait à sa façon fait de même quand, dans le plus beau sujet de sa galerie de Médicis, il avait, avec une poésie qui n'est pas toujours chez lui si pénétrante ni si délicate, substitué au martyre de l'enfantement l'admirable et profond sourire de la joie maternelle qui triomphe des douleurs et ne veut pas s'en souvenir pour n'avoir plus que la pensée de l'enfant. Ici M. Ingres, porté par un rare sentiment de l'antique, s'est tenu sur le terrain idéal de la poésie, et, restant dans les conventions de la plus noble sculpture, il a cherché dans l'unité calme et dans la simplicité de composition du bas-relief le moyen de donner à ce qu'il voulait traiter comme une idée, une forme qui, sans le sortir de la sphère idéale où il doit rester, le traduisît d'abord aux yeux du corps pour être transmis ensuite par eux à ceux de l'esprit.

Nous n'avons plus rien de la peinture grecque; l'un des critiques distingués de ce temps-ci, M. Fortoul, dans un remarquable essai sur la peinture chez les anciens et chez les modernes, publié en 1845 dans l'*Encyclopédie nouvelle*, a tenté une comparaison qu'il a poussée trop loin. Il est dans le vrai quand il établit par des lignes générales que les deux peintures ont eu des évolutions relativement identiques, ont commencé par les mêmes tentatives, ont reçu les mêmes accroissements, ont éprouvé les mêmes défaillances; mais il se trompe quand il veut établir une corrélation exacte entre les individus, quand il assimile Polygnote à Giotto, Apollodore à Masaccio, Parrhasius au Perugin, Aristide et Pamphile à Léonard, Aétion au Corrége, Panœnus à Giorgione, Euphranor à Michel-Ange, Apelle au Sanzio, surtout quand il cherche à établir ce que ceux qu'il a choisis comme termes de comparaison pouvaient avoir de supériorité ou d'infériorité l'un envers l'autre. Si ingénieuses que soient les considérations qu'il tire des appréciations laissées sur ces vieux maîtres par les écrivains de l'antiquité, il y a là une exagération d'hypothèses qui, pour ne pouvoir être le fait que d'un esprit sagace, n'en est pas moins inadmissible, parce que sur ces détails que la vue seule des ouvrages permettrait de contrôler, l'auteur n'en peut pas savoir plus que nous, et que cette absence des œuvres le rend aussi impossible à défendre qu'il le serait de le critiquer avec sûreté, et sans substituer à ses erreurs autre chose que de nouvelles méprises. La vue de l'ensemble est juste, parce qu'elle montre une fois de plus l'application de la grande loi humaine sous l'empire constant de laquelle les existences générales se conduisent, comme la vie de l'individu qui se termine dans l'un pour

recommencer dans un autre, toujours dans un milieu de conditions extérieures différentes et toujours avec des développements relativement analogues. Mais sortir des grandes lignes pour entrer dans le détail, c'est se condamner forcément à fausser la vérité. M. Ingres en faisant autrement a fait bien mieux, il a agi au lieu de parler. Par l'intuition que les bas-reliefs des sculpteurs lui ont donnée de la composition des peintres, il a voulu travailler, penser surtout à la façon des Grecs, et, sans se dépouiller de son sentiment de la beauté féminine moderne, qui est l'un de ses caractères les moins reconnus peut-être aujourd'hui, mais qui sera l'un des plus visibles pour la postérité, il a donné par sa belle *Naissance des Muses* l'idée peut-être la plus juste que l'imagination des modernes puisse faire de la peinture d'histoire chez les anciens.

Avec M. Delacroix, le maître fougueux, nous passons dans un autre monde, dans celui de la passion, et d'une passion tellement moderne, que M. Fortoul lui-même aurait été embarrassé de lui chercher un ménechme dans l'antiquité. Comme il n'a au salon que de petits tableaux, et que sa force n'est complétement à son aise que dans les grands, le premier sentiment du public avait été plutôt sévère, parce que ces toiles, peintes d'ailleurs dans un ton plus sourd, ne donnent pas de sa valeur une idée qu'on n'eût pas déjà. En les revoyant, on est revenu de la première impression. Le paysage de l'*Ovide chez les Sarmates* est du plus grand style, le *Saint Sébastien*, auquel deux femmes arrachent pieusement les flèches que lui ont lancées ses bourreaux, est plein de douleur et de jeunesse, dans le sens de cette élégance alanguie que Van Dyck a donnée aux Christs de ses *pietà*; la mise au tombeau, avec ses effets de lumière et d'ombre qui se jouent dans le rapide escalier d'une grotte fantastique, est d'une grande puissance d'effet pittoresque. Mais ce que je leur préfère beaucoup, c'est la *Montée au Calvaire*. On s'est beaucoup récrié sur le nombre de personnages dans un tableau d'un pied et demi. Le livret n'aurait pas dit que cette composition devait être exécutée dans de grandes proportions que l'œuvre elle-même le dirait assez. Il faut la regarder comme si l'on avait autrefois vu l'œuvre définitive sur le mur d'une église et comme si l'on cherchait à en ressaisir le souvenir dans cette réduction. Alors tout change, et l'on ne saurait trop admirer la variété des groupes, les contrastes de passions, la clarté et la richesse de l'agencement général, la fière prestance de ces hommes grossiers qu'on voit à mi-corps au premier plan apportant leurs outils pour les derniers préparatifs du supplice. Sans la moindre trace de copie ni même d'imitation soit dans le parti de l'ensemble, soit dans les personnages en particulier, cette abon-

dante invention fait penser à la grande tournure de Rubens dans des sujets analogues. Cette belle page devait être peinte dans une des chapelles de Saint-Sulpice dont la destination nouvelle (elle sera affectée maintenant aux fonts baptismaux) a fait choisir un autre sujet; rien de mieux si l'on doit demander au peintre d'exécuter ailleurs celle-ci. Les œuvres puissantes sont rares dans tous les temps et encore plus dans le nôtre, il y aurait donc tout profit à donner le moyen de se produire à celles qui ne sont plus à naître puisqu'on les a déjà sous les yeux.

Par son sujet comme par ses tendances, le *César* de M. Gérôme nous fait rentrer dans les voies classiques. Je sais toutes les critiques qu'on en peut faire. Si le raccourci du corps pris par la tête est hardi et vigoureux, la peinture y est pénible ; le visage du César est trop noir, et pour le faire se détacher sur la laine blanche du vêtement, il n'était pas nécessaire de lui donner l'air d'un mulâtre; il y a là moins de volonté que d'impuissance peut-être. Le siege qui est en train de tomber est une puérilité impatientante ; qu'importe que ce cadavre soit abandonné depuis une seconde ou depuis deux heures? On a reproché au tableau d'être coupé en hauteur de telle façon qu'on ne voit pas la statue de Pompée; si elle y était, elle détournerait, et d'une façon trop intellectuelle, l'intérêt qui doit rester dans le César ; je ferais plutôt un reproche contraire, non sur la dimension du personnage, la réalité de la grandeur naturelle convient au sujet, mais sur la dimension du tableau ; du moment que le peintre, et il a eu raison, n'a pas cru devoir représenter la salle entière, ce qui changerait son œuvre en un tableau d'architecture beaucoup trop grand, il aurait pu se restreindre encore davantage , non-seulement sans rien perdre, mais en gagnant plutôt. Une figure seule se compose à merveille, mais à la condition, quand elle est l'objet principal, de ne pas être noyée dans un vide qui la rapetisse. Qu'on se figure ce que deviendrait le *Christ* de Champaigne agrandi dans tous les sens, et, plus simplement, qu'on se représente un portrait en pied sur une toile de quatre mètres. L'effet qu'a voulu peindre M. Gérôme, c'est l'impression de l'abandon. Mais, du moment que pas un ami, que pas un serviteur n'est agenouillé pour essuyer le sang des blessures, pour fermer les yeux du mort, pour baiser ses mains, pour le regarder, que personne n'est debout auprès de lui pour pleurer ou pour concevoir la vengeance, c'est que personne n'est là ; ceux qui ont souci d'un cadavre ne se tiennent qu'à son côté.

On a reproché aussi à ce tableau de rentrer dans la donnée de la plupart des œuvres de M. Delaroche, de trop emprunter à la connaissance précise de l'histoire, et par là, si on ne savait le nom et les détails de la mort du

dictateur, d'être incompréhensible. Évidemment celui qui les connaît peut éprouver un intérêt plus grand, mais il n'en est pas besoin, et sans eux le tableau représente bien le même sujet d'une facon plus générale et tout aussi claire; car il sera toujours impossible de ne pas y voir, d'un côté la pitié pour une victime, tout aussi bien que pour le jeune homme du tableau de Prudhon qui n'a de nom pour personne, de l'autre le sentiment de l'abandon de ce cadavre délaissé, la pensée que tout à l'heure l'homme était plein de vie, celle qu'il était grand et puissant puisqu'il a été tué, et, du moment où l'on se sauve de lui comme d'un danger, qu'il fait encore peur à ceux-là mêmes qui l'ont abattu.

C'est, dit-on aussi, le détail amplifié d'un petit tableau où l'on voyait dans le fond les conjurés s'éloignant en brandissant leurs épées, et à côté de César un sénateur les mains croisées sur son ventre et encore paisiblement endormi comme s'il attendait qu'on le réveillât pour voter. On le vante beaucoup, et, ne l'ayant pas vu, je ne puis parler de son exécution; mais je crois que M. Gérôme a bien fait, au contraire, de supprimer ce détail. Ce sénateur endormi prête bien à des phrases sur la comédie humaine, mais l'idée est d'un écrivain plus que d'un peintre, à qui elle nuirait plutôt. Dans Suétone et surtout dans Tacite ce serait une incidence rapide, la surprise d'un trait de satire qui passerait comme un éclair et ne prendrait pas une place durable dans l'ensemble du tableau où César régnerait seul; mais sur une toile, avec la continuité immobile de l'art plastique, cette figure tiendrait autant de place que celle de César. M. Gérôme a donc eu raison de se priver de cet artifice de rhéteur dans un art qui a bien, lui aussi, ses artifices, mais qui ne peut sans danger emprunter ceux qui sont inhérents à une autre forme; en simplifiant et en agrandissant son sujet, il a fait une œuvre dont il faut lui tenir grand compte; car, malgré ce qu'elle peut avoir de défauts, elle reste encore saisissante, et elle témoigne d'un effort vigoureux et d'une recherche de la grandeur, qui est assez atteinte pour qu'on y reconnaisse le caractère de l'art élevé et qu'on la sépare profondément de toutes les choses petites et misérables au milieu desquelles elle s'est produite.

M. Gérôme a été moins heureux dans ses deux autres tableaux; ils tournent beaucoup trop à l'archéologie, et dans l'un il y aurait sur ce point beaucoup à dire, car cette chambre est plus romaine qu'orientale. La *Stratonice* de M. Ingres était aussi trop curieusement archéologique, et l'érudition de l'architecte y prenait la première place; mais au moins la figure pensive de la jeune femme était adorable, alors qu'ici la Nynia, qui est pourtant nue et même vue de dos, où la grâce est à la fois plus

durable et plus fréquente, n'est vraiment pas assez belle pour excuser ce pauvre Candaule d'en avoir été assez fou pour s'être montré aussi sot. On pourrait remarquer comme peu antique le mouvement de Nynia ; bien que les vêtements ne soient plus les mêmes, les femmes de notre temps pour ôter les leur ne les passent guère sur leurs têtes, elles en sortent après les avoir laissés tomber ; avec leurs larges tuniques qu'il suffisait de dégrafer pour qu'elles glissassent d'elles-mêmes jusqu'aux pieds, les femmes antiques avaient encore bien plus de raison d'en faire de même. Quant à la scène du cirque, à part quelques détails, comme le joli mouvement de l'esclave qui traîne un cadavre sur le sable, ou l'expression de bassesse lâche et cupide de tout le corps du pourvoyeur présentant à l'empereur les gladiateurs qui vont mourir, le reste semble fait pour servir de vignette à *Rome au siècle d'Auguste* ou au *Dictionnaire d'Antiquités* de Rich ; les costumes des gladiateurs sont très-exacts, mais ils sont portés par des poupées. La couleur exagère encore les habitudes du peintre, qui semble ne presque pas mettre de couleur à son pinceau et frotter sa toile jusqu'à ce qu'il finisse par en rester un peu. M. Gérôme ne recherche pas les magies de la palette, mais tout en gardant son dessin précis, un peu plat et sec, mais plein d'un sentiment particulier, ses *Soldats russes* et ses *Amantes en prière*, qui jusqu'à présent restent peut-être ses œuvres les plus remarquables, étaient au moins colorés, et ce ne serait pas être trop exigeant que de demander à M. Gérôme, puisqu'il peint, de ne pas descendre au-dessous de cette gamme.

Quant à M. Hébert, ses *Jeunes Romaines à la fontaine*, sont une œuvre des plus remarquables, et qui serait complète si le fond ne venait gâter ses figures. On lui a reproché d'avoir donné les dimensions de la nature à un sujet sans action ; cela pouvait être un danger, mais quand, l'œuvre faite, elle se trouve réussie, il n'y a pas à faire intervenir, à l'état de reproche immérité, ce qui aurait pu être dit auparavant comme conseil. Devant ces belles figures si calmes, d'une jeunesse si ferme, d'une noblesse si naturelle, d'un style si élevé, devant l'élégance de la jeune fille, devant la naïve gravité de l'enfant, on est saisi par le charme de la belle nature exprimé par une belle interprétation.

Malheureusement le fond vient rompre ce bel ensemble ; s'il était nul, ce ne serait que demi-mal, mais il est offensant ; ces roches et ces pierres verdissantes sont sans forme et si molles qu'elles semblent de la glaise détrempée dans laquelle sont enfoncées les figures, elles sont même débordées par ce fond qui vient en avant d'elles, les sépare et les écrase. Pour les admirer il faut le supprimer par la pensée ; alors seule-

ment on peut juger de leur beau sentiment et de leur grande tournure.

M. de Curzon, qui pour les gens de goût compte depuis longtemps parmi les vrais peintres, fera même bien de profiter de cet exemple, car il paraît être plutôt dans une voie indigne de lui. Je ne sais si, trouvant trop restreint le nombre de ceux qui savent voir, il n'a pas, cette fois, cherché le succès dans une manière moins sérieuse et par là plus abordable à la foule; au lieu de chercher de plus en plus à la forcer de monter à lui, il semble avoir voulu descendre à elle; auparavant il était plein de caractère et de naturel, maintenant il sort de la vérité des types et des costumes qu'il représente, pour les faire jolis et coquets; cela est agréable à voir, blanc, rose et propre au possible; ce ne sont pas, mais un peu plus ce seraient de belles dames déguisées pour jouer une paysannerie du Gymnase ou pour composer un quadrille romain. Il y a toujours de la grâce, mais il n'y a plus la simplicité délicate d'accent, qui en restant dans la vérité, produisait l'effet.

La grande dimension ne paraît pas non plus lui être favorable, et le dessin de la jeune mère a des parties molles et vides qui n'existeraient pas sur une toile plus restreinte. Je regretterai surtout sa *Psyché*, tableau de chic qui n'a rien d'antique, ni rien de moderne, figure prétentieuse et maniérée qui n'a pas même les sévérités d'étude de l'école de David, et qui, déjà discutable aujourd'hui, ne pourra que perdre à vieillir. Le talent de M. de Curzon, et il en a donné de nombreuses preuves, c'est une union intime du paysage et de la figure, un sentiment simple des types, une exécution plutôt indiquée que complète, mais juste et franche dans sa touche un peu sommaire; il n'a qu'à revenir à ses qualités naturelles pour les retrouver et pour les grandir; en les repoussant il n'aurait que des défauts à gagner, et ce qui le prouve, c'est que ses meilleurs tableaux de cette année sont ceux qui se tiennent le plus dans son ancienne manière, ainsi les *Moissonneurs* de Piscinesca.

A. de Montaiglon.

(*La suite au prochain numéro.*)

LISTE DES MONUMENTS HISTORIQUES

DE LA FRANCE.

(SUITE) (1).

OISE.

Cathédrale de Beauvais.
* Eglise de la Basse-OEuvre, à Beauvais.
* — de Saint-Étienne, à Beauvais.
— Saint-Pierre, à Bauvais.
* Tour de l'ancien palais épiscopal, à Beauvais.
Clocher d'Allonne.
Eglise de Boubiers.
— de Bouconvillers.
— de Cambronne.
— de Cauvigny-de-Hermes.
— de Chaumont-en-Vexin.
— de Delincourt.
— de Flavacourt.
Collégiale de Gerberoy.
Eglise de Saint-Germer.
— de Hénonville.
Clocher de Lierville.
Eglise de Marissel.
— de Méru.
— de Mouchy-le-Châtel.
— de Parnes.
— de Reilly.
— de Sarcus.
— de Sérans.
— de Sommereux.
— de Tillard.
Eglise de Trie-Château.
— de la Villeneuve-le-Roi.
— de Villetertre.
* — d'Agnetz.
Ancien prieuré de Bulles.
Prieuré de Bury.
Eglise de Catenoy.
— de Maignelay.
* — de Saint-Martin-aux-Bois.
* Clocher de Mogneville.
Eglise de Monchy-Saint-Eloi.
— de Montigny.
— de Ravenel.
Prieuré de Wacquemoulin.
Eglise Saint-Antoine, à Compiègne.
— des Minimes, à Compiègne.
Hôtel de ville de Compiègne.
Eglise d'Autrêches.
— de Berneuil-sur-Aisne.
— de la Chelle.
Prieuré de Choisy-au-Bac.
Eglise de Couchy-les-Pots.
— de Coudun.
— de Saint-Crépin-des-Bois.
— de la Cuisse-la-Motte.
— de Haute-Fontaine.
— de Saint-Jean-aux-Bois.
— de Nanteuil-le-Haudouin.
* Ancienne cathédrale de Noyon.
* Abbaye d'Ourscamp.

(1) Voir la livraison précédente.

* Eglise de Pierrefonds.
* Château de Pierrefonds.
* Église de Tracy-Leval.
* Ancienne cathédrale de Senlis.
Collégiale de Saint-Frambourg, à Senlis.
Église de Saint-Pierre de Senlis.
— d'Acy-en-Multien.
— de Borest.
— de Bouillancy.
Ruines de Chaalis.
Eglise de Notre-Dame de Chambly.
— de Creil.
— de Saint-Thomas à Crépy.
Prieuré de Saint-Christophe-en-Halatte.
Église de Cuvergnon.
— de Saint-Gervais.
— de Labruyère.
* — de Saint-Leu-d'Etterent.
Collégiale de Mello.
— de Montataire.
Église de Montigny.
— de Morienval.
* — de Nogent-les-Vierges.
— de Pontpoint.
— de Saint-Vast de Longimont.
— de Verberie.
— de Villiers Saint-Paul.
* Chapelle de Saint-Germer.
* Église d'Ermenonville.
Hôtel de ville de Trie-Château.
* Église de Baron.
* Amphithéâtre de Champliers.
* Église Saint-Vincent de Senlis.

ORNE.

* Eglise Notre-Dame, à Alençon.
Château d'Alençon.
Église de Saint-Céréry-le-Géray.
Cathédrale de Seez.
Église Saint-Germain, à Argentan.
Eglise Saint-Martin, à Argentan (Verrières).
— de Briouze.
Donjon de Chamboi.
Église de Saint-Germain-de-Claire-feuille.
— de Montgaroult.
* — Notre-Dame-sous-l'Eau, à Domfront.
— de Lonlay-l'Abbaye.
— Notre-Dame, à Mortagne.
— d'Auteuil.
— Saint-Santin, à Bellême.
Fontaine de la Herse, dans la forêt de Bellême.
Église Saint-Gimburge, à Saint-Cyr.
— de l'Aigle.
Abbaye de Valdieu.

PAS-DE-CALAIS.

* Tour du Beffroi, à Arras.
* Tour Saint-Éloi, près d'Arras.
Tour de Loos.
Crypte de l'église de Boulogne.
Eglise de Saint-Léonard.
Eglise Notre-Dame, à Saint-Omer.
Ancienne église Saint-Bertin, à Saint-Omer.
* Tour de Saint-Bertin, à Saint-Omer.
Église de Wismes.
— d'Auxy-le-Château.
* Beffroi de Béthune.
* Église d'Aire-sur-la-Lys.

PUY-DE-DOME.

Cathédrale de Clermont.
* Église Notre-Dame du Port, à Clermont.
— Saint-Cerneuf, à Billom.
* — de Chauriat.
— de Notre-Dame d'Orcival.
— de Herment.

* Eglise de Montferrand.
* — et croix de Royat.
* — de Saint-Saturnin.
* Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte.
* Église Saint-Paul, à Issoire.
* Baptistère de Chambon (Eglise et).
* Église de Manglieu.
* — de Saint-Nectaire.
— Notre-Dame du Marturet, à Riom.
* — Sainte-Amable, à Riom.
Sainte-Chapelle, à Riom.
Église d'Aigueperse de Thuret.
Sainte-Chapelle, à Aigueperse.
* Église d'Ennezat.
— de Saint-Hilaire-la-Croix.
* — de Mozat.
— de Volvic.
* — Saint-Genest de Thiers.
* — de Dorat.
* — de Condat (Ambert).
— de Chamallières.

PYRÉNÉES (BASSES-).

Eglise de Pau.
Château, à Pau.
— d'Asson.
Eglise de Bruges.
Château de Coarraze.
* Eglise de Lembeye.
* — de Lescar.
* — de Morlaas.
— de Nay.
Maison de Jeanne d'Albret, à Nay.
Château, à Pontacq.
— à Uzos.
Eglise de Bayonne.
Fortifications, à Bayonne.
Château, à Bidache.
Eglise de Saint-Jean-de-Luz.
Château, à Saint-Pée.
Eglise de Mauléon.
Château, à Mauléon.
Eglise de Bidarrey.
— de Domezain.
Château de Domezain.
Eglise d'Espès.
— Saint-Etienne de Baigorry.
Château de Saint-Etienne de Baigorry.
Eglise de Sainte-Engrace.
— de Saint-Jean-pied-de-Port.
Château, à Oneix.
Eglise d'Uhnard-Cize.
* — de Sainte-Croix, à Oloron.
Château d'Oloron.
Eglise d'Arudy.
Château, à Arudy.
Eglise d'Assoust.
— de Bielle.
— de Mifaget.
Château, à Sainte-Colombe.
— à Estos.
Église de Louvie-Juzon.
Château de Lucq.
* Eglise Sainte-Marie d'Oloron.
— de Monein.
— d'Orthez.
Château d'Orthez.
— de la Bastide-de-Béarn.
— de Castets.
Eglise de Sauveterre.
Château de Sauveterre.
* Fouilles à Jurançon.
* Cloître de la cathédrale de Bayonne.
Eglise de Morlanne.
Mosaïque d'Ottau.
* Tour de Moncade à Orthez.
* — de Montaner.

PYRÉNÉES (HAUTES-).

* Eglise de Luz.
— de Poey-Lahun.
* — de Saint-Savin.
— de Sarrancolin.

Eglise d'Auriébat.

PYRÉNÉES ORIENTALES.

Ancienne église Saint-Jean, à Perpignan.
Chapelle du Château, à Perpignan.
Loge des Marchands, à Perpignan.
Saint Martin d'Albère.
* Eglise et cloître d'Elne.
— d'Espira-de-l'Agly.
— de Saint-Félin, d'Amont.
Cloître de Monesti-del-Camp
Ruines de Ruscino.
Pont de Céret.
Eglise de Saint-André de Sureda.
— Saint-Pierre de Rinferme.
Cloître, à Arles.
Croix du cimetière de Collioure.
* Eglise de Coustouges.
— de Corsavy.
— de Saint-Genis.
— de Montserrer.
— de Serralongue.
— de Conat.
— de Corneilla-du-Conflent.
— de Dorres.
— d'Estavar.
— de Fourmignères.
— de Fuilla.
— de Hix.
— de Molitg.
— d'Ille.
Croix d'Ille.
* Eglise de Marcevol.
— Saint-Martin-du-Canigou.
Monastère Saint-Michel, de Curry.
Eglise de Planès.
— de Sahore.
— de Saillagouse.
— de Serrabone.
— de Villefranche.
* — de Marvéjols.

BAS-RHIN.

Cathédrale de Strasbourg.
Maison de l'OEuvre Notre-Dame, à Strasbourg.
Eglise Saint-Pierre, à Strasbourg.
— de l'ancienne abbaye Saint-Etienne, à Strasbourg.
— Saint-Thomas, à Strasbourg.
— d'Altorff.
— appelée Domus Petri, à Altorff.
Chapelle d'Avolsheim.
Vitraux de l'église d'Haguenau.
Abbaye de Neubourg.
Eglise de Nieder-Haslach.
Chapelle d'Obersteigen.
Menhir de Breitenstein.
* Eglise de Saint-Jean-des-Choux.
Château d'Hohenbourg.
* Eglise de Marmoutier.
— de Neuwiller.
Ruines romaines, à Wofskirchen.
Eglise Sainte-Foi, à Schelestadt.
* — d'Andlau.
Menhirs, à Greieilthal.
* Château de Haut-Kœnigsbourg.
Murs d'Heindenkopf.
* Couvent de Niedermunster.
* Eglise de Rosheim.
Chapelle de Wissembourg.
Eglise de Sourbourg.
— de Walbourg (vitraux).
* — de Hautenbach.
Abbaye de Sainte-Odile.

HAUT-RHIN.

Eglise Saint-Martin, à Colmar.
Chapelle de Dusembach.
Château d'Eguisheim.
* Eglise de Gueberschwyr.
* — de Guebwiller.
— de Gundolsheim.

Château de Haut-Landsberg.
— de Kaysersberg.
— de Murbach.
Eglise de Pfaffenheim.
Château de Ribeaupierre.
* Eglise de Rouffach.
— de Sigolsheim.
Château de Blomont.
— de Férette.
* Eglise de Luttembach.
Château de Morimont.
Eglise d'Ottmarsheim.
— de Belmont.
Château de Saint-Dizier.
* Ruines romaines, à Offemont.
* Eglise de Thann.
* — de Murbach (chœur).
* Cloître des Centerlinden.

RHONE.

Eglise Saint-Jean, à Lyon.
* — Saint-Nizier, à Lyon.
* — d'Ainay, à Lyon.
* — Saint-Paul, à Lyon.
* — Saint-Bonaventure, à Lyon.
— Saint-Pierre, à Lyon.
Portail de l'église Saint-Rambert, à Lyon.
Aqueducs antiques, à Lyon.
Antiquités de l'île Barbe, à Lyon.
Ruines romaines, à Sainte-Colombe.
* Eglise de Villefranche.
* — de Salles.
* — de Belleville.
* — de Châtillon d'Azargues.
* Aqueducs de Bonan.
* Fouilles, à Vaise.
— à Anse.
— à Lyon.

HAUTE-SAONE.

Eglise de l'abbaye de Cherlieu.
* Ruines et mosaïques de Membray.
* Eglise de l'ancienne abbaye de Luxeuil.
Maison du XVe siècle, appartenant à la ville de Luxeuil.
Plusieurs maisons particulières des XVe et XVIe siècles, à Luxeuil.
Ancien hôtel de ville de Luxeuil.
* Eglise de Favernay.
Chapelle de Chambornay-lez-Bellevaux.

SAONE-ET-LOIRE.

Tour de Saint-Vincent, à Mâcon.
* Eglise de Saint-Point.
* — de Saint-Philibert, à Tournus.
Cathédrale Saint-Lazare, à Autun.
* Temple de Janus, à Autun.
* Porte d'Arroux et de Saint-André, à Autun.
* Théâtre romain, à Autun.
Menhir, à Auxy.
Pyramide de Couard.
Chapelle d'Espinac.
* Eglise Saint-Vincent, à Châlon.
* — de Paray-le-Monial.
— Saint-Marcel, près Châlon.
* — de Sémur en Brionnais.
— d'Anzy.
* — de Saint-Germain.
* — de Bois Sainte-Marie.
* — de Sennecey-le-Grand.
* — de Château-Neuf.
* Fouilles à Autun.
* Abbaye de Cluny.
Fontaine Saint-Lazare, à Autun.
Eglise de Brancion.

SARTHE.

Cathédrale du Mans (peintures de la).
Eglise Notre-Dame du Pré, au Mans.

* Eglise Notre-Dame de la Coulture, au Mans.
Poterne du Mans.
* Thermes d'Allonnes.
Eglise de Saint-Mars-de-Ballon.
Fragments romains, à Noiras.
Eglise Saint-Pavin-des-Champs.
— Notre-Dame de Torré.
* — de Saint-Calais.
— de Château-du-Loir.
— du Prieuré de Solesme.
— de Verneil-le-Chétif.
— de Mamers.
Saint-Christophe du Jambert.
* Eglise de la Ferté-Bernard.
— de Nogent-le-Bernard.
— de Vivoin.
* — de Bazouges.
* Verrières de l'Eglise de la Druère.
* Chapelle de la Visitation, au Mans.

SEINE.

Église cathédrale.
Sainte-Chapelle.
Église Sainte-Eustache.
— Saint-Germain l'Auxerrois.
— Saint-Germain-des-Prés.
— Saint-Méry.
— Saint-Séverin.
Ancienne abbaye Saint-Martin.
* Église Saint-Julien-le-Pauvre.
Cloître des Billettes.
Palais de Julien.
Hôtel de ville.
— Carnavalet.
— Lambert.
— Saint-Pol.
* — Cluny.
Palais de l'Institut.
Maison de François Ier transportée de Moret aux Champs-Élysées.
Chapelle et donjon du château de Vincennes.
Église d'Arcueil.
— de Fontenay-sous-Bois.
— de Gentilly.
— de Montreuil.
— de Vitry.
— d'Asnières.
— d'Aubervillers.
— de Belleville.
— de Boulogne.
— de Charonne.
— de Colombe.
— de Montmartre.
— de Nanterre.
— de Saint-Ouen.
— de Pierrefitte.
— de Puteaux.
— de Suresnes.
— de Saint-Denis.
Garde-Meuble et Marine.
Invalides.
Saint-Jacques-la-Boucherie.
Pont Saint-Michel.
Église de Bagneux.
— d'Arcueil.
— Saint-Étienne-du-Mont.
Tour de Sainte Geneviève.
Église Saint-Gervais.
Hôtel de Sully.
— de Zamet de Lesdiguières.
— de Mayence.
— de la Beauvais.
— de Sens.
Fontaine des Innocents.
Palais du Luxembourg.
Galerie Mazarine.

SEINE-INFÉRIEURE.

Cathédrale de Rouen.
Église de Saint-Maclou, à Rouen.
* — Saint-Ouen, à Rouen.

* Eglise Saint-Patrice, à Rouen.
— Saint-Vincent, à Rouen.
— Saint-Codard, à Rouen.
— Saint-Gervais, à Rouen.
Chapelle Saint-Romain, à Rouen.
La Fierte, à Rouen.
Léproserie de Saint-Julien, à Rouen.
Église du Mont-aux-Malades, à Rouen.
Tour de l'Horloge, à Rouen.
* Donjon de Philippe-Auguste, à Rouen.
Hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen.
Fontaine de la Croix-de-Pierre, à Rouen.
* Musée d'antiquités, à Rouen.
Fragments, à Barentin.
* Eglise de Blosseville.
* — Saint-Georges de Bocherville.
* Mosaïque de la forêt de Brotonne.
Église de Carville.
— de Duclair.
* Ancienne abbaye de Saint-Étienne, à Elbeuf.
* — — de Saint-Jean, à Elbeuf.
— — de Jumiéges.
Église de Longpaon.
— de Moulineaux.
Monuments druidiques du Petit-Couronne.
* Église d'Angerville-l'Archer.
Fouilles de Bois-l'Abbé.
* Église d'Étretat.
* Fouilles à Étretat.
* Église de Fécamp.
* — de Graville.
* — de Harfleur.
Crypte de Saint-Jean d'Abbelot.
* Église de Lillebonne.
* Théâtre romain, à Lillebonne.
Fouilles au Mesnil.
Eglise de Montiviller.
— de Sandouville.
* Eglise Saint-Jacques-de-Dieppe.
* — de l'abbaye Saint-Victor, à Dieppe.
Tour de François Ier à Dieppe.
Eglise d'Arques.
Château d'Arques.
* Eglise d'Auffay.
— de Bourgdun.
— d'Envermeu.
* — d'Eu.
— du collége d'Eu.
Château de Longueville.
* Eglise du Tréport.
Manoir d'Ango, à Varengeville.
Eglise de Neufchâtel.
— de Bures.
— de Gournay.
Château de Mesnières.
— de Mortemer.
Eglise de Saint-Saens.
— de Saint-Saire.
Chêne-Chapelle d'Allonville.
Eglise d'Auzouville.
* — de Caudebec.
* — de Sainte-Gertrude.
* — Mosaïques de Sainte-Marguerite.
Chapelle de Saint-Valéry.
* Eglise de Valliquerville.
Chapelle de Valmont.
* Eglise de Buchy.
— de Yainville.
* — d'Houppeville.
* — d'Aumale.
Chapelle du Petit-Quevilly.
Palais de justice de Rouen.

SEINE-ET-MARNE.

* Eglise Notre-Dame de Melun.
Fouilles, près Melun.
Cloître Saint-Sauveur, à Melun.
Eglise de Brie-Comte-Robert.

* Hôtel-Dieu de Brie-Comte-Robert.
* Eglise de Champeaux.
— de Montgazon.
Monument de Chilpéric, à Chelles.
Eglise de Saint-Cyr.
— de Doue.
— de Rozay.
— de Villeneuve-le-Comte.
— d'Avon.
— de Château-Landon.
* — de Larchant.
* — de Montereau.
* — de Moret.
* Portes de Moret.
Eglise de Nemours.
— de Salins.
Cathédrale de Meaux.
Chapitre du Château, à Meaux.
Eglise de Saint-Aspais.
* Crypte de l'église de Chamigny.
* Eglise de la Chapelle-sur-Crécy.
* Crypte de Jouarre.
Eglise d'Oissery.
* — de Saint-Quiriace, à Provins.
— Sainte-Croix, à Provins.
Transept de l'église Saint-Ayoul, à Provins.
* Cloître des Cordeliers, à Provins.
Croix sépulcrale, à Provins.
* Tour de César, à Provins.
Eglise de Béton-Bazoche.
— de la Croix-en-Brie.
* — de Donnémarie.
* — de Saint-Loup-de-Naud.
— de Nangis.
* — de Rampillon.
* — de Voulton.
* — de Ferrières.
* Fouilles, à Crécy.
Porte de la Chapelle de la Reine.
Château de Nantouillet.
— de Fontainebleau
Grange aux Dîmes, à Provins.

SEINE-ET-OISE.

Église et château de Carrière-sur-Seine.
— de Chatou.
* Chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye.
* Monuments de Jacques II, à Saint-Germain-en-Laye.
Eglise de Houille.
— de Maison-sur-Seine.
* — de Poissy.
— de Sartrouville.
Clocher de Triel.
* Eglise de Saint-Spire de Corbeil.
Clocher d'Athis-Mons.
* Tour de Montlhéry.
* Eglise Notre-Dame, à Etampes.
* — Saint-Martin, à Etampes
* — de Champmotteux.
* — de Mantes.
— de Houdan.
— de Vétheuil.
* — de Saint-Maclou, de Pontoise.
— de Chars.
— de Deuil.
* — d'Ecouen.
* Château d'Ecouen.
Clocher de l'Ile-Adam.
* Eglise de Taverny.
Clocher de Luzarches.
Eglise de Mesnil-Aubry.
* — de Saint-Martin, à Montmorency.
— de Chémericourt.
* — de Montfort-l'Amaury.
Château de Montfort-l'Amaury.
* Eglise de Saint-Sulpice de Favières.
— de Rueil.
— de Bougival.
* — de Longpont.

* Eglise de Richebourg.
* — de Limay.
* — de Juziers.
* — de Gassicourt.
— de Vernouillet.
* — de Thiverval.
* — de Belloy.
* Monument celtique de Marly.
* Eglise de Champagne.
* Retable de carrière, Saint-Denis.
* Eglise de Gonesse.
Abbaye de Royaumont.
Hôtel de ville de Louvres.
Abbaye de Maubuisson.
Tour de Guinette, à Etampes.
Eglise de la Ferté-Aleps.
— de Beaumont-sur-Oise.
* Tombeau du Chancelier de l'Hospital, (église de Champmotteux.)

DEUX-SÈVRES.

Eglise Notre-Dame de Niort.
Château de Niort.
Eglise de Champdeniers.
* — de Saint-Maixent.
— de Bressuire.
* — et Tombeaux, à Oyron.
— Saint-Denis, à Thouars.
* Chapelle du château de Thouars.
Château de Thouars.
Église Saint-Pierre, à Melle.
* — Saint-Hilaire, à Melle.
— Saint-Savinien, à Melle.
Tour du palais de l'Archevêché, à Melle.
* Eglise de Celles.
— de Javarzay.
Château de Javarzay.
Eglise Saint-Laurent, à Parthenay.
— Sainte-Croix, à Parthenay.
— Notre-Dame-de-la-Couldre, à Parthenay.
Tour Saint-Jacques, à Parthenay.
* Eglise Saint-Pierre, à Airvault.
* — de Saint-Généroux.
— de Marnes.
— de Saint-Marc Lalande.
* — de Parthenay-le-Vieux.
— de Verrines.
* — de Verrières-sur-Celles.
Porte de Parthenay.

SOMME.

Cathédrale d'Amiens.
Eglise Saint-Leu, à Amiens.
— Saint-Germain l'Ecossais, à Amiens.
Ancienne église de Saint-Remy, à Amiens.
Tour du Logis-du-Roi, à Amiens.
Porte Montre-Ecu, à Amiens.
Eglise Notre-Dame d'Airaines.
Château de Boves.
* Eglise de Conti.
* Abbaye de Corbie.
Eglise de Saint-Germain-sur-Bresle.
* — de Namps-Auval.
— de Piquigny.
* — Saint-Denis de Poix.
— de Pont-Remy.
— de Sains.
Tombeau de Saint-Firmin, à Sains.
Camp de César, à Tirancourt.
* Collégiale de Saint-Vulfran, à Abbeville.
Eglise de Crécy.
Moulin de Crécy.
Eglise de Fontaines-sur-Somme.
— de Gamache.
— de Longpré-les-Corps-Saints.
— de Mareuil.
Château de Rambures.
* Abbaye de Saint-Riquier.
* Chapelle du Saint-Esprit de Rue.

Eglise Saint-Pierre à Doullens.
Maison des Templiers, à Domart.
* Eglise de Lucheux.
Château de Lucheux.
* Eglise de Mailly.
Tombe de Jean Haubourdin, à Ailly-sur-Noye.
* Abbaye de Bertheaucourt.
Tombeau de Raoul, à Montdidier.
Eglise de Davenescourt.
* Tombeau de Raoul-de-Lannoy, à Folleville.
Eglise Saint-Pierre de Montdidier.
* — Saint-Pierre de Roye.
* — de Tilloloy.
— Saint-Jean-Baptiste, à Péronne.
Château d'Applaincourt.
Statues de Créqui, au Castel.
Menhir, à Doingt.
Château de Ham.
Crypte de l'église de Ham.
Eglise de Nesles.
* — de Beauval.
* Fouilles à Abbeville.
* Eglise d'Ailly-sur-Noye.
* — d'Airaines.
* — d'Athies.

TARN.

Peintures de la cathédrale d'Albi.
* Eglise Saint-Salvi, à Albi.
* Ruines romaines, à Lombers.
* Eglise de Monestiers.
* — de Burlatz.
* — Saint-Michel, à Gaillac.

TARN-ET-GARONNE.

* Maison de ville de Saint-Antonin.
Château de Bruniquel.
* Eglise de Caussade.
Dolmens de Caussade.
Chateau de Caylus.
* Eglise de Montpezat.
Château de Penne.
* Eglise de Beaumont-de-Lomagne.
— de Bessens.
— de Grisolles.
* — et Cloître de Moissac.
* — de Beaulieu.
* — de Varen.

VAR.

Colombarium des Arcs.
Monuments romains et église de Fréjus.
* Chartreuse du Thoronet.
* Eglise de Saint-Maximin.
Château de Cagnes.
Eglise de Léreins.
— de Vence.
* — Saint-Louis, à Hyères.
Château d'Hyères.
* Ruines de Pomponiana.
* Eglise de Six-Tours.
* — de Soliesville.
* — de Luc.
Monuments de l'île Saint-Honorat.
* Fouilles, à Fréjus.

VAUCLUSE.

Eglise Notre-Dame-des Domns, cathédrale, à Avignon.
— Saint-Pierre, à Avignon.
Remparts d'Avignon.
* Palais des Papes, à Avignon.
* Chapelle et Pont-Saint-Benezet, à Avignon.
Ruines romaines, à Avignon.
Eglise de Cavaillon.
* Arc antique de Cavaillon.
* Eglise du Thor.
— de Vaucluse.
* Ancienne cathédrale d'Apt.
Cimetière d'Apt.

Ancienne abbaye de Sénanque.
* Eglise de Saint-Siffren, à Carpentras.
— de Pernes.
* Baptistère de Vénasque.
* Théâtre antique, à Orange.
* Arc antique, à Orange.
* Ancienne cathédrale de Vaison.
Chapelle Saint-Quénin, à Vaison.
* Ruines romaines, à Vaison.
* Pont-Julien, canton de Bourmieux.
* Vasque antique dans l'église de Cadenet.
Eglise de Caromb.
* Chapelle Sainte-Anne, à Apt.
— d'Eusèbe, à Laignon.
* Tombeau de Jean XXII, à Avignon.
Tour et peintures du XIVe siècle, à Pernes.
* Pont romain, à Vaison.
Eglise de Valréas.

VENDÉE.

* Eglise de Fontenay-le-Comte.
* — de Maillezais.
* Ruines de l'abbaye de Maillezais.
* Abbaye de Nieuil-sur-Authuise.
Eglise de Vouvant.

VIENNE.

* Eglise Notre-Dame, à Poitiers.
* — de Moustier-le-Neuf, à Poitiers.
* — Saint-Hilaire, à Poitiers.
* — Sainte-Radegonde, à Poitiers.
Palais de justice, à Poitiers.
* Tour de Saint-Porchaire, à Poitiers.
* Temple Saint-Jean, à Poitiers.
* Arènes de Poitiers.
Eglise de Fontaine-Lecomte.
— de Ligugé.
Château de Montreuil-Bonnin.
* Eglise de Nouaillé.
* Colonne de Château-Larcher.
* Eglise Saint-Nicolas de Civray.
* Ancienne abbaye de Charroux.
Château de Gençay.
* Eglise de Montmorillon.
* Chapelle octogone, à Montmorillon.
Fresques de l'église d'Antigny.
Eglise Saint-Pierre, à Chauvigny.
— de Notre-Dame, à Chauvigny.
* Château de Chauvigny.
* Eglise de la Puye.
— de Saint-Savin.
Ancienne Tour (la poudrière), à Poitiers.
* Pierre levée, à Poitiers.
* Eglise de Lusignan.

VIENNE (HAUTE.)

Eglise Sainte-Marie, à Limoges.
Château de Chalusset, près de Boisseul.
Eglise de Rochechouart.
— de Champsac.
— de Cussac.
— de Dournazac.
* — de Saint-Julien.
— de Maisonnais.
— de Saint-Mathieu.
— d'Oradour-sur-Vayre.
— des Salles-Vauguyon.
— de Vidaix.
— de Saint-Viturnien.
* — de Saint-Yrieix.
— de Beaune.
* — de Dorat.

VOSGES.

* Eglise d'Epinal.
* Statues du Donon, transportées au Musée d'Epinal.
* Musée, à Epinal.
Eglise d'Autrey.
— de Champ-le-Duc.

Cathédrale de Saint-Dié.
* Eglise d'Etival.
Ruines de Fremy-Fontaine.
* Eglise et tour de Sainte-Marguerite.
— et cloître de Petit-Saint-Dié.
— Saint-Nicolas, à Neufchâteau.
— Saint-Christophe, à Neufchâteau.
* Maison de Jeanne-d'Arc, à Domrémy.
* Temple et amphithéâtre de Grand.
Eglise de Pompierre.
Ruines de Soulosse.
Eglise de Charmes.
* — de Mayen-Moutier.

YONNE.

* Eglise Saint-Etienne, à Auxerre.
— Saint-Pierre, à Auxerre.
— Saint-Germain, à Auxerre.
* Ancien palais épiscopal, servant de préfecture, à Auxerre.
Eglise de Saint-Florentin.
— de Pontigny.
— d'Avallon.
— de Saint-Père, sous Vézelay.
— de Joigny.
— de Saint-Julien-du-Sault (verrières).
Cathédrale de Sens.
* Murs et fragments romains, à Sens.
Eglise de Saint-Bris.
— de l'hospice de Tonnerre.
Fouilles, mosaïque, au Chagnat.
Salle synodale de Sens.
Villeneuve-sur-Yonne.
Fouilles, à Sens.
Eglise d'Eusèbe d'Auxerre.
* — de Chablis.
* — de Vermanton.
* — de Civry.
* Tombeau de saint Magnence.
* Eglise de Montréal.
Ruines de Chova.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Une gravure au burin, par la princesse Mathilde. — Vente de livres. Reliures historiques. — Travaux de peinture et de sculpture exécutés pour la ville de Paris. — Procédé pour l'*enlevage* des tableaux. — Vente de tableaux. — Nécrologie.

⁂ M. Amédée Renée vient d'ajouter à ses biographies de femmes célèbres un nouveau volume non moins remarquable que les précédents, au point de vue de l'érudition et de la forme littéraire ; mais si ce volume n'est pas orné de photographies reproduisant des portraits originaux, comme la belle édition des *Nièces de Mazarin*, il se distingue par une gravure au burin exécutée, d'après une peinture ancienne, par S. A. I. la princesse Mathilde. C'est un grand honneur pour l'auteur et pour son livre, que d'avoir obtenu cette marque d'intérêt de la part de l'auguste artiste. Le dessin de cette jolie gravure représente très-fidèlement le caractère de la miniature du XIe ou XIIe siècle, qui se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican. Au reste, tout le monde sait que S. A. I. la princesse Mathilde joint au goût des arts le plus éclairé un gracieux talent de peintre. Elle excelle surtout dans le portrait à l'aquarelle, et l'Exposition nous a montré, sous les nos 2121-2123, trois ouvrages très-remarquables et très-remarqués, d'un genre tout à fait nouveau, qui auraient mérité une médaille, si l'auteur n'avait pas voulu laisser cette récompense aux artistes de profession. Ces trois beaux portraits à l'aquarelle poussée au ton de la peinture à l'huile et vernie, on les dirait des fresques, et leur présence au milieu de tant de tableaux éclatants de coloris a fait ressortir leur douce et majestueuse harmonie. Les artistes français doivent se féliciter d'avoir à la fois un charmant émule et un glorieux appui parmi les membres de la famille impériale. L'amour de l'art, c'est l'amour du beau, et une femme doit apprendre à aimer l'art en sachant combien elle est belle.

⁂ Le célèbre bibliophile M. Libri, dont tout le monde savant connaît les démêlés avec la justice française, a vendu dernièrement à Londres une magnifique collection de manuscrits faisant partie de sa bibliothèque. Le 1er de ce mois on a commencé, dans la même ville, la vente de ses livres. Le catalogue, publié en anglais, et à peu près introuvable à

Paris, contient un très-beau choix de livres xylographiques, de curieux spécimens d'anciennes typographies, de livres à figures, et entre autres d'un calendrier, inconnu jusqu'ici, accompagné de gravures sur cuivre, exécutées en Allemagne avant qu'aucun essai de ce genre eût été fait en Italie. Si on ajoute à cela une multitude de raretés bibliographiques, on comprendra facilement que ce catalogue ait mis en émoi les bibliophiles du monde entier.

Au milieu de cette foule splendide de choses rares, on remarque une très-belle collection de reliures historiques. En réunissant tous ces livres, dit Libri dans une introduction, je n'ai jamais eu l'idée de former une collection complète sur un sujet donné; cependant je dois reconnaître qu'en fait de reliures historiques j'ai été collecteur dans toute l'acception du mot. J'ai considéré l'art de la reliure comme une branche importante des beaux-arts, et comme étant une division de ce que l'on a nommé récemment *ornementation.*

On peut dire, comme fait général et historique, qu'a toutes les époques où les beaux-arts ont atteint un haut degré de perfection, le développement de ces arts n'a pas été restreint seulement à des productions de belles peintures, de nobles statues ou de somptueux édifices, mais que le vif sentiment du beau et un raffinement du goût général ont eu pour résultat immédiat une application plus générale de la perfection acquise dans les arts du dessin.

Il n'est pas nécessaire de pénétrer à fond dans l'étude de ce qui nous reste de l'art grec ou romain, pour constater que les anciens ne négligeaient aucune application des beaux-arts soit à la vie publique, soit aux objets plus modestes qu'on emploie dans la vie domestique. Le même fait s'est reproduit dans l'Europe moderne, et le siècle qui a produit Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, a vu naître aussi des orfévres comme Caradosso et Cellini qui ne dédaignaient pas de faire de magnifiques ornements pour les costumes d'alors et jusqu'à des boutons et des peignes. Des peintres comme le Francia ne dédaignaient pas de sculpter des caractères pour les imprimeurs. On remplirait un volume si l'on voulait faire le récit de tous les faits curieux en ce qui concerne les efforts du génie des plus célèbres artistes pour le perfectionnement des objets d'usage journalier les plus humbles et les plus vulgaires. Non-seulement les armures, les armes de tout genre, la bijouterie, l'argenterie, les verres, la *majolica*, mais encore les tapis, les habillements, les portes des maisons ou des temples, les chaises, les stalles des églises, les harnachements des chevaux, en un mot, les meubles et les ornements de

toute espèce étaient copiés sur des dessins fournis par des artistes comme Giovanni da Verona, Andrea del Sarto et Raphaël lui-même.

L'immortel architecte de la grande coupole du dôme de Florence, Brunellesco, présida lui-même à l'arrangement d'une *capannuccia*, sorte de théâtre de marionnettes religieuses, véritable jouet d'enfant; il est très-probable que ce fut à Giulio Romano, que L. Gonzague, surnommé le Rodomont, commanda le dessin de ce singulier costume, orné de broderies représentant des scorpions, dont il se revêtit le jour de l'entrée solennelle de Charles V à Mantoue, car tous les préparatifs de cette fête furent dirigés par cet artiste. A une époque où des peintres, à Florence, étaient occupés, comme auraient pu l'être des coiffeurs, à farder les dames qui se disposaient à aller au bal, et où, à Venise, on faisait peindre et orner les chevaux eux-mêmes, il n'est pas présumable que les ornements souvent si délicats, dont les relieurs se servaient pour décorer leurs reliures, ne fussent pas composés par des artistes habiles, et qu'ils eussent négligé une branche si importante de l'ornementation.

De tout temps nos relieurs français ont donné le plus grand soin à la décoration des livres qui venaient entre leurs mains, ainsi que le témoignent les charmantes reliures à petits fers que l'on voit passer de temps en temps dans les ventes publiques. Il est vraiment dommage que les belles reliures qui se trouvent en si grand nombre dans le catalogue Libri, soient dispersées pour ne plus reparaître que par unité, ce qui exclut toute comparaison. Il serait digne de notre Bibliothèque Impériale, si riche en belles reliures de toutes les époques, d'organiser un musée de la reliure.

Les lourds in-folio du XVe siècle avec leur solide couverture en peau de truie estampée et dorée; les beaux missels reliés en velours et ornés de filigranes d'or ou d'argent; les reliures des livres de Grolier, de la bibliothèque de Thou, de celle du comte d'Hoym, et de tant d'autres bliothèques célèbres, faites par des ouvriers comme le Gascon, Dusseuil, Pasdeloup, Derôme, mises continuellement sous les yeux de nos relieurs modernes, formeraient leur goût, exciteraient leur émulation, et nous donneraient probablement une génération d'excellents relieurs, au lieu de deux ou trois que nous avons aujourd'hui.

M. Libri, dans son introduction, parle d'un livre relié en peau humaine; j'ai déjà lu cela ailleurs, mais je crois que c'est une assertion sans fondement sérieux; je ne connais aucun catalogue où un pareil livre soit annoncé, et il n'y a pas de marchand qui en ait eu un entre les mains. Je sais bien qu'il y a, dans les collections de la faculté de médecine de

Montpellier, une peau humaine ayant été soumise à un procédé de tannage qui lui a donné l'apparence d'une basane, mais elle est placée là comme une *curiosité* anatomique, et jusqu'à preuve contraire je ne croirai pas qu'il y ait un second exemple d'un pareil fait.

Au moment où j'écris ces lignes, nos marchands parisiens, chargés de commissions, montent en waggon, pour aller arracher aux bibliophiles anglais les plus belles pièces du catalogue de M. Libri; beaucoup de ces pièces viennent de France, j'espère qu'elles y rentreront. F.

⁂ La belle et riche bibliothèque de M. Cicongne vient d'être acquise en bloc par M. le duc d'Aumale, au prix de 375,000 francs; nous sommes heureux de pouvoir dire que cette admirable collection ne sortira pas de France quoiqu'elle aille en pays étranger.

⁂ La ville de Paris est dans l'usage de consacrer chaque année une somme assez importante à des travaux de peinture et de sculpture. Nous pensons intéresser nos lecteurs en leur faisant connaître les œuvres principales autorisées pour 1859.

La coupole qui s'élève au milieu de la nef de l'église Saint-Roch ne se trouvant pas en rapport avec la décoration actuelle du reste de l'édifice, des peintures murales vont être faites à l'intérieur de cette coupole et sur ses pendentifs. La dépense sera supportée à frais communs par la ville et la fabrique.

L'église Saint-Nicolas des Champs doit recevoir un tableau pour correspondre à un autre tableau de M. Léon Cogniet, peint dans la chapelle du transept de gauche.

Des travaux importants ont déjà été effectués à Saint-Sulpice et à Saint-Gervais; deux nouvelles chapelles vont y être revêtues de peintures.

Afin de régulariser l'ensemble de l'église Saint-Leu, que l'on vient de réparer dernièrement, de nouvelles peintures doivent être placées à l'intérieur; en outre, on se propose de décorer avec des vitraux de couleur les fenêtres du chevet de cette église.

Dans des vues semblables, plusieurs tableaux sont destinés à Saint-Philippe du Roule, à Saint-Nicolas du Chardonneret et à Saint-Séverin. Sous la direction de M. Flandrin de l'Institut, on doit reproduire sur toile, dans cette dernière église, la Cène, qui forme le sujet de l'une des plus belles peintures religieuses exécutées par cet artiste sur les murailles de la chapelle Saint-Jean et qui avait subi de regrettables détériorations.

Enfin des travaux de sculpture sont également autorisés pour les églises Saint-Eustache, Saint-Étienne-du-Mont et Saint-Leu.

La dépense totale des œuvres d'art doit s'élever à la somme de 247,000 fr.

Aux travaux de sculpture dont on vient de parler il faut ajouter ceux que l'administration municipale a autorisés pour la tour Saint-Germain l'Auxerrois, deux figures d'anges qui doivent être placées sur les arcades reliant la tour avec l'église et la mairie du quatrième arrondissement; et trois figures d'évêque destinées à la partie intermédiaire de la tour. — En outre huit statues des rois de France représentant *Pharamond*, *Clovis*, *saint Sigismond*, *Pepin le Bref*, *Philippe-Auguste*, *saint Louis*, *Charlemagne et Childebert* seront adossées aux contre-forts du beffroi et sculptées sur place.

Pour le Palais de justice la nouvelle façade projetée du côté de la place du Harlai sera décorée de huit figures allégoriques qui ont pour sujets : la Prudence et la Vérité, le Châtiment et le Protection, la Force et l'Équité, l'Innocence protégée et la Punition du crime.

On doit aussi exécuter en ronde bosse, pour l'ornementation de la même façade, deux lions couchés, de grande dimension.

Enfin, le vestibule du tribunal de première instance recevra les bustes de MM. le Camus, d'Argouges et d'Angran d'Alleroy, anciens lieutenants civils de Paris, et ceux de MM. Berthereau, Try et Moreau, anciens présidents du tribunal.

*** On sait que la réussite de l'*enlevage* d'un tableau dépend entièrement de l'adresse de celui qui l'exécute; c'est une opération des plus délicates et dans laquelle l'artiste n'avance qu'avec une lenteur désespérante. M. Dupont, Lyonnais qui cultive les arts, a découvert un agent chimique dont il garde le secret, agent très-actif, qui a la propriété de détruire la toile ou le panneau sur lequel la peinture est fixée sans attaquer la peinture elle-même. Cet agent a en outre le mérite d'agir avec une extrême promptitude. M. Dupont a d'abord expérimenté à Lyon, devant une commission composée de MM. Vibert, Bonnefonds, Saint-Jean, professeur de l'École des Beaux-Arts de Lyon, Glenard, Bureau, professeur de chimie, Thierriat, conservateur du Musée des tableaux, Daussigny, conservateur du musée archéologique, Dupasquier, architecte du gouvernement. La commission déclara que ce procédé lui paraissait d'une utilité incontestable. M. Dupont vint alors à Paris, soumettre son procédé à l'appréciation de l'Académie des Beaux-Arts; une commission prise

dans le sein de cette compagnie, et composée de MM. Picot, Couder, Alaux, Flandrin, Delacroix, fit un rapport favorable et recommanda vivement le procédé de M. Dupont à l'attention de l'administration du Louvre.

On a fait beaucoup d'objections au procédé de M. Dupont; la plus grave, et à laquelle il est impossible de répondre d'une manière satisfaisante, est de savoir si l'influence destructive de l'agent chimique ne se fera pas sentir plus tard. Il est regrettable que l'Académie des Beaux-Arts n'ait pas demandé à un chimiste de l'Académie des sciences de faire partie de la commission, puisqu'il s'agissait d'une action chimique; c'était au moins autant à la science qu'aux Beaux-Arts qu'il fallait s'adresser. Une commission mixte eût été un meilleur juge qu'une commission uniquement composée d'artistes. Nous aurons occasion de revenir sur ce sujet.

⁂ L'hôtel Drouot est désert, il n'y a plus de ventes; cependant on y a vu dernièrement une charmante petite collection de tableaux modernes qui s'était trompée de date en se montrant là par une chaleur de 40 degrés, et, chose plus étonnante, les amateurs l'y avaient suivie en foule. C'était la collection de M. Brindeau, de son vivant inspecteur général des chemins de fer, ancien directeur de la *Revue de Paris*, ancien rédacteur du *Messager*, et, par-dessus tout cela, homme de goût et amateur éclairé.

Les honneurs de la séance ont été pour un petit tableau de Petten-Kofer, *Retour de rarzia*, daté de 1853. M. Peten-Kofer est un Meissonnier allemand; son petit tableau, peint sur bois, était ravissant; il a été vivement disputé à M. Van Cuyck qui l'a payé 2,000 fr.

Une jolie petite toile de Jules Dupré, *Paysage : une Rivière avec pêcheur*, a été vendue 320 fr. Une *Vue d'un pont à la marée montante*, par Eugène Isabey, 1,100 fr. *La Rentrée à la ferme*, par Troyon, 1,500 fr. *Les environs de Barbison*, ce port de refuge des artistes qui vont étudier les arbres de la forêt de Fontainebleau, paysage par Théodore Rousseau, 1,350 fr. *Une Famille de Bohémiens*, par Narcisse Diaz, datée de 1853, a été vendue 1,120 fr. Une pochade de Decamps, *Épisode de la guerre de Missolonghi*, 460 fr. Un effet du soir, par Liem, *Bords de rivière avec moulins*, 625 fr. Enfin un beau portrait de M. Guizot, par Calamatta d'après Paul Delaroche, épreuve sur papier de Chine, a été vendu 80 fr. Les amateurs conserveront un bon souvenir de cette petite vente. F.

⁂ On écrit de Christiania, le 28 juin : Le 20 juin est mort, à l'âge de 70 ans, Hans Michelson, le premier et le plus ancien sculpteur norwégien.

DEUX ARTISTES BORDELAIS [1].

DE LACOUR (2),

SCULPTEUR ET ANTIQUAIRE.

Un des hommes dont le nom a déjà honoré la ville de Bordeaux, parce qu'il avait su mériter l'estime publique, est descendu récemment dans la tombe : Pierre Lacour, dont la vie modeste n'avait jamais dépassé le seuil des sociétés littéraires de la province, mais dont les écrits ont déjà eu un plus lointain retentissement et mériteront longtemps d'être discutés, par les graves et difficiles problèmes qu'ils soulèvent, et pour la solution desquels ils auront au moins réuni des matériaux. Déjà le nom de son père occupait un rang distingué parmi les peintres de l'Empire. Le temps, qui a frappé d'un si grand discrédit des œuvres des plus recommandables de cette époque, semble avoir respecté les siennes, qui attirent toujours l'attention non-seulement par la sagesse de leur composition, mais aussi par un bon coloris, par un dessin correct, par une pensée vivifiante. Sous le rapport de la peinture, dans laquelle il fit quelques essais, Lacour fils ne peut sans doute soutenir le parallèle avec son père; cependant, il était dessinateur d'un rare mérite; qualité insuffisante, il est vrai, à elle seule pour transmettre les œuvres à la postérité et pour leur donner une vraie durée, mais qui trouva ici son complément dans le talent du graveur. Sa première œuvre sérieuse fut le dessin et la gravure des belles sculptures qu'offrit à l'admi-

(1) La *Revue universelle des Arts* n'a pas annoncé la mort récente de ces deux artistes, peu connus hors de Bordeaux, où ils étaient nés et où ils avaient toujours vécu. Nous sommes heureux de recueillir ces notices que le savant secrétaire de la Commission des Monuments historiques de la Gironde, M. Louis Lamothe, a consacrées à leur mémoire. De pareilles oraisons funèbres ne font pas moins d'honneur à ceux qui les ont méritées qu'à celui qui les a écrites sous l'impression des regrets unanimes que ces deux hommes éminents laissent à leurs concitoyens.

(*Note du Rédacteur.*)

(2) Pierre de Lacour, né à Bordeaux le 16 mars 1778, mort à Bordeaux le 17 avril 1859.

ration des artistes la découverte, vers 1804, des tombeaux en marbre blanc de Saint-Médard-d'Eyrans (Gironde). Le texte de cet ouvrage appartient, selon le titre, à Lacour père; cependant, les notes, dans lesquelles perce déjà l'érudition, sont l'œuvre de Lacour fils. Signalé par cet essai aux savants comme un collaborateur précieux, il publia ensuite avec M. Vauthier (1812), les *Monuments de sculpture ancienne et moderne*, un volume grand in-folio. Plus tard, MM. Visconti et Quatremère de Quincy lui confièrent des travaux fort importants; ainsi, plusieurs planches de l'*Iconographie grecque et romaine* de M. Visconti, les principales planches du *Jupiter Olympien* de M. Quatremère, sont l'œuvre de notre compatriote, qui prit place dès lors à côté des premiers graveurs, et surtout de ceux qui savent s'élever au-dessus de la technique pure et s'associer à l'œuvre de l'écrivain sans fâcheuses complaisances.

A côté de ces travaux importants, il a livré à la lithographie une quantité très-considérable de dessins. Des sites, des antiquités du Mont-d'Or, ont fait l'objet d'une publication spéciale, format grand in-folio, et qui comprend cinquante planches; la lithographie, assez défectueuse, enlève beaucoup au mérite du dessin, ou plutôt nuit au charme du premier coup d'œil. Pour les revues locales, il a dessiné un grand nombre de vues d'édifices et de sculptures : le *Bulletin du Muséum polymathique* en renferme plusieurs; le plus grand nombre de ceux du *Musée d'Aquitaine* sont signés par lui; dans les *Actes de l'Académie de Bordeaux*, les planches les plus importantes doivent lui être attribuées. Son concours a contribué à donner une haute valeur à deux publications, œuvres de simples particuliers : nous voulons parler de la revue *la Gironde* et de *la Guienne historique et monumentale*. Des pygmées détracteurs (tous les pygmées le sont) ont dit que la pureté classique de son crayon était inhabile à reproduire la sculpture du Moyen-âge. Les dessins qu'il a fournis à ces dernières publications répondent à ces reproches. Jamais artiste n'avait, au contraire, mieux saisi l'idéal du Moyen-âge.

Vers 1836, il entreprit la publication d'une série de lithographies à l'encre imitant la gravure ancienne; il se proposait de reproduire et de rendre en quelque sorte populaires les œuvres des anciens maîtres antérieurs au XVIIIe siècle. L'idée de cette publication était fort heureusement conçue, car il devait en dé-

couler de grands avantages et de grandes facilités pour l'instruction des jeunes artistes. Mais, doué d'un vaste savoir, Lacour, en homme supérieur et qui sent sa valeur, dédaignait le savoir-faire. Son projet, mal secondé et incompris, ne fut pas conduit au delà d'une vingtaine de planches. Et, comme pour prouver que tous les genres lui étaient accessibles, il s'est aussi essayé dans une série de compositions de fantaisie. *Mon Portefeuille* (1828) est une collection de cent cinquante planches lithographiées, quelques-unes avec des notices; les dessins, presque tous au trait, représentent le plus souvent des bas-reliefs antiques, des personnages pris dans les loges du Vatican par Raphaël, ou dans la porte de bronze de Saint-Pierre à Rome, ou sur la colonne Trajane, et quelques vues de monuments. *Album* (1830) est un recueil d'études et de croquis dessinés à la plume et autographiés. Presque tous les sujets sont empruntés à l'Italie et représentent des scènes dont plusieurs avaient dû être observées par le dessinateur; dans les fonds, se retrouvent des vues de monuments.

La correction, l'élégance, la pureté, voilà, avons-nous déjà dit, les mérites dominants du dessinateur et du graveur, les seuls côtés sous lesquels nous ayons considéré le mérite de M. Lacour; mais il y avait aussi en lui le savant, l'antiquaire, et ici ce seront des mérites presque opposés qui le signaleront; ce sera la nouveauté et l'originalité des vues. Le goût pour les études de la linguistique hébraïque et pour les études étymologiques se développa en lui dès l'âge de dix-huit ans, par la lecture du *Voyage en Nubie et en Abyssinie,* exécuté de 1768 à 1773 par James Bruce pour découvrir les sources du Nil, et par la lecture du *Monde primitif* de Court de Gébelin. Son goût fut dès lors déterminé. Après de longues années passées dans le recueillement, l'étude et la méditation; après avoir donné quelques études au *Bulletin polymathique*, il publia ses deux œuvres importantes : *Essai sur les hiéroglyphes égyptiens* (1821) et *Æloïm, ou les dieux de Moïse* (1839). Quatre mémoires sur le monothéisme et le polythéisme, publiés de 1850 à 1857, appartiennent au même ordre d'études. Il ne peut être question ici d'entrer dans l'examen, pas même dans l'analyse des questions soulevées dans ces livres. Elles ont trouvé des contradicteurs, mais elles n'en sont pas moins sérieuses et profondes, et la nouveauté des aperçus qu'elles présentent, la fécondité de leurs conséquences suffiraient pour les

recommander à l'investigation de tous les érudits philosophes.

C'est au milieu de travaux de ce genre que la mort est venue trouver Lacour. Depuis longtemps, sa vue, fatiguée par l'usage du burin, l'avait forcé d'abandonner d'abord la gravure, puis même le simple crayon.

Il avait appartenu à la plupart des Sociétés littéraires de Bordeaux, à l'ancienne Société philomathique, à l'Académie de Bordeaux, à la Commission des Monuments historiques de la Gironde, et partout il fut membre zélé, payant de sa personne, rédigeant des mémoires, dont un grand nombre sont imprimés dans les recueils de ces Sociétés, fournissant des dessins non-seulement à l'appui de ses travaux, mais faisant aussi valoir ceux de ses collègues; enfin, remplissant toujours avec dévouement les fonctions de secrétaire, lorsqu'elles lui étaient dévolues. Il appartenait aussi à l'Institut de France en qualité de correspondant pour les beaux-arts. La seule fonction publique dont il ait été revêtu est celle de directeur de l'École publique de dessin et de peinture de Bordeaux, qu'il abandonna vers 1840; il est resté jusqu'à sa mort conservateur du Musée des tableaux de Bordeaux: c'était une sorte de retraite accordée à ses anciens services; et il a encore témoigné dans cette position de son dévouement à l'art, en publiant, avec le concours de M. Jules Delpit, le Catalogue des tableaux du Musée, travail remarquable non-seulement par l'ordre et la méthode, mais aussi par des appréciations judicieuses et par des notices biographiques pleines d'intérêt.

Lacour fut aussi pendant quelques années professeur de dessin au Petit Séminaire de Bazas; et dans cette fonction modeste, il a laissé des souvenirs dans le cœur des professeurs comme dans celui des élèves.

Marié avec la fille d'un artiste de Bordeaux des plus recommandables, mademoiselle Combes, il eut le regret de la perdre presque en même temps qu'une jeune fille qu'il avait adoptée dès son enfance et élevée avec le dévouement et la tendresse d'un père. Doué d'une âme sensible et né pour les affections intimes, on comprend quel vide dut alors se faire autour de lui. Au lieu de chercher des distractions à l'extérieur, il se replia de plus en plus en lui-même, et avait fini même par ne plus sortir pour ainsi dire de son cabinet d'étude. Dans cette vie de claustration volontaire, son âme n'avait cependant rien perdu de sa douceur et de sa sé-

rénité; il était toujours plein d'affabilité pour tous ceux qui s'adressaient à lui pour lui demander quelques conseils, qu'il s'empressait de leur donner; aussi tous se retiraient emportant de lui l'idée d'un homme dont la bonté égalait la science, et dont la science était profonde; ceux mêmes qui ne l'ont connu qu'incidemment ont conservé de lui un souvenir qui ne s'éteindra qu'avec eux, hommage involontaire à un homme de bien et à un homme supérieur (1).

—

POITEVIN,

ARCHITECTE.

Une vie d'une intégrité irréprochable et consacrée au bien public, voilà l'idée attachée au nom inscrit en tête de ces pages. Nous ne devons pas craindre de prendre la plume pour en parler; car, si elle fut modeste, elle n'en fut pas moins bien remplie. Les œuvres éclatantes auraient-elles donc seules des droits à être narrées? Non, sans doute; les vertus pratiquées, les services rendus, sont des titres quelquefois plus sérieux aux yeux du philosophe, et bien peu se présenteront devant le Tribunal suprême munis d'une plus riche moisson que Poitevin.

Dès son enfance, se révéla chez lui un goût vif pour les arts et principalement pour les arts du dessin; mais peu fortuné, réduit à se devoir tout à lui-même, il s'était vu forcé de donner des leçons dans une institution privée à Gironde (arrondissement de la Réole), lorsque la connaissance d'une famille noble, chez laquelle le goût des lettres et des arts est héréditaire, lui fournit les moyens d'aller compléter son éducation à Paris. C'est à la famille de Marcellus qu'il dut de pouvoir se rendre dans la capitale pour y suivre les cours de l'École des Beaux-Arts. Le jeune Poitevin se livra avec ardeur à l'étude : admis dans l'atelier du

(1) Voir 1° *Journal des Savants*, avril 1821, p. 205, article de M. Abel Rémusat; 2° *Actes de l'Académie de Bordeaux*, 1851, p. 153, article de M. Ch. des Moulins et de M. l'abbé Cirot de La Ville; 3° l'*Ami des Champs*, 1856, p. 104, article de M. de Lamothe; 4° *Nouvelle Biographie universelle*, article de M. G. Brunet.

peintre Renaud, professeur de dessin à cette école, dans celui de l'architecte Percier, aussi professeur à cette école, il y fit de rapides progrès et fut classé parmi les élèves devant lesquels s'ouvrait un brillant avenir. En 1809, il obtint, comme marque de distinction, une médaille d'argent décernée par l'École spéciale d'Architecture; en 1811, il exposa au Salon de Paris un projet de palais des beaux-arts, un dessin représentant des fragments d'architecture antique et moderne et un intérieur de musée. Ces travaux, qui ornent encore son cabinet et qui viendront un jour, nous l'espérons bien, au Musée de la ville, montrent avec quelle perfection Poitevin dessinait. Il s'exerça aussi à la gravure, et trois planches au trait qu'il a gravées pour le *Musée* Landon montrent qu'il aurait pu prétendre à des succès dans cette voie.

Un des certificats qui lui furent délivrés quelque temps après sa sortie de l'école, en disant ce qu'avait été jusqu'alors Poitevin, dit aussi ce qu'il va devenir et ce qu'il sera. Sa vie tout entière semble n'être, en effet, que la justification des espérances qu'il avait données jusqu'alors et le développement du mérite que l'on avait remarqué en lui. Cette pièce mérite d'être transcrite :

« Je soussigné, certifie que Pierre-Alexandre Poitevin, né à Bordeaux le 24 février 1782, entré à l'École royale d'Architecture de Paris le 1er janvier 1809, y a suivi avec assiduité, pendant quatre ans, les cours et concours sous la direction de M. Percier, architecte, membre de l'Institut royal de France; que ledit sieur Poitevin s'est fait remarquer, dans le cours de ses études, par une bonne conduite, un caractère et une honnêteté estimables; par d'heureuses dispositions, par des progrès sensibles, et même par des succès très-honorables, ayant remporté le prix sur le projet présenté par l'Académie d'un monument à élever à la gloire de Paul Riquet, auteur du canal du Languedoc; que les talents et les qualités recommandables du sieur Poitevin lui ont mérité l'amitié de ses rivaux, l'estime et la considération de ses professeurs.—En foi de quoi, etc. Paris, le 1er janvier 1815. Le secrétaire-archiviste de l'École royale et spéciale d'Architecture, VAUDOYER. Vu et certifié par DUFOURNY, professeur de l'École d'Architecture, membre de l'Institut. »

Dès sa sortie de l'école, son mérite reconnu et la confiance qu'inspirait son caractère lui firent confier les fonctions d'architecte du département de Jemmapes; il fut ainsi résider à Mons;

mais ses souvenirs de famille, ses intérêts, le rattachaient à Bordeaux. Aussi, après six mois de séjour, donna-t-il sa démission pour revenir dans son pays natal.

Peu de temps après, d'immenses travaux de démolition s'exécutaient à Bordeaux. M. Lainé, ministre de l'intérieur, voulant donner à sa ville natale un souvenir de son passage aux affaires, avait fait rendre l'ordonnance du 5 septembre 1816, par suite de laquelle la démolition du Château-Trompette tant de fois promise devait enfin s'exécuter, et ces murs de pierres céder la place à d'élégantes promenades et à de nouveaux quartiers. M. Dufar, architecte, chargé de ce travail, était fort âgé; il fallait, pour opérer la surveillance convenable, un homme jeune, actif et intelligent. M. Dutrouilh, adjoint du maire, chargé des travaux publics, fit choix du jeune Poitevin, qui ne tarda pas à se concilier dans ce poste, de la part des diverses autorités, une estime et une affection qui ne devaient jamais se démentir. Poitevin fut donc investi du titre de sous-directeur des travaux de démolition du Château-Trompette.

Le département de la Gironde avait alors pour premier administrateur un homme habile à saisir les employés de mérite, empressé à leur donner les moyens de se développer, heureux de faire profiter de leur concours la chose publique : c'était M. de Tournon. Des difficultés surgirent dans son administration au sujet des travaux de convertissement de l'abbaye d'Eysses (Lot-et-Garonne) en maison centrale de détention. L'éloignement de cette localité de Bordeaux, le soin d'affaires plus importantes, avaient pu empêcher M. Combes, chargé du service de ce département en même temps que de celui de la Gironde, d'exercer sur les entrepreneurs toute la surveillance voulue; il fallait régler des comptes arriérés, vérifier les ouvrages déjà anciens. M. de Tournon voulait charger Poitevin de cette reconnaissance. Pendant longtemps, celui-ci refusa cette mission, d'autant plus délicate qu'elle entraînait en quelque sorte un contrôle sur la gestion de M. Combes, son confrère et son ami. Ce ne fut que lorsque ce dernier eut joint ses sollicitations à celles du préfet, que Poitevin partit; il ne revint qu'après avoir rempli sa délégation.

Le dévouement et l'intelligence dont il faisait preuve dans les emplois qui lui étaient confiés ressortent des élévations successives qu'il reçut à chaque mission.

Ainsi, après la terminaison des difficultés relatives à l'agrandissement et à l'appropriation de la maison d'Eysses, il fut nommé architecte du département de Lot-et-Garonne; après plusieurs années d'exercice et après la mort de M. Combes, il devint architecte du département de la Gironde, fonctions qu'il a conservées jusqu'en 1830.

En 1824, M. Bonfin, architecte de la ville de Bordeaux, se retira de cet emploi. Ce fut encore sur Poitevin qu'on jeta les yeux pour remplir cette nouvelle place; et les deux fonctions d'architecte du département et d'architecte de la ville se trouvèrent ainsi réunies sur la même tête, et l'ont été jusqu'en 1830. Ce cumul, approuvé par le préfet, M. de Breteuil, dans les termes les plus flatteurs pour l'architecte, se trouva sans inconvénient par suite de sa grande activité : on remarqua seulement plus d'unité dans la direction. Toutefois, ce second emploi ne lui permettant plus de longues absences, le détermina à renoncer à la direction des travaux qui s'effectuaient dans le département de Lot-et-Garonne.

Pendant le cours de sa carrière, Poitevin fut appelé à faire exécuter des constructions fort importantes, indépendamment du courant obligé des travaux d'entretien et des questions de tout genre qui s'y rattachent. Un album, formé par ses soins, et qu'il a déposé en 1851, comme un testament, à la bibliothèque de Bordeaux, contient les principaux dessins relatifs aux monuments qu'il a fait ériger ou compléter. En voici l'indication chronologique :

1820. Reconstruction de voûtes écroulées près de la porte nord de la cathédrale Saint-André; construction, à l'intérieur des flèches, de charpentes se liant à la maçonnerie et maintenant la stabilité.

1820. Agrandissement et achèvement de la maison centrale d'Eysses (Lot-et-Garonne) pour les hommes. Déjà, en 1819, avaient été construits, par les soins de M. Combes, les logements des employés à droite de la grande cour.

1823. Construction à Marmande (Lot-et-Garonne) d'un bâtiment comprenant l'hôtel de ville, le tribunal et les prisons.

1823. Agrandissement et appropriation de l'ancien château des ducs d'Épernon, à Cadillac, en maison centrale de détention pour les femmes. Les nouveaux corps de logis dans la cour d'entrée s'élèvent sur le plan des anciens souterrains.

1823. Construction à Bordeaux de l'église paroissiale de Saint-Nicolas de Graves.

1825. Construction à Pauillac (Gironde) du lazaret Marie-Thérèse (1).

1826. Construction de sacristies annexées à l'église cathédrale Saint-André de Bordeaux.

1827. Érection, dans la même église, d'un mausolée renfermant le corps de monseigneur d'Aviau, archevêque. La statue est de Maggesi.

1827. Construction d'un porche extérieur à l'église Sainte-Eulalie de Bordeaux.

1827. Construction de canaux pour l'écoulement des eaux et l'assainissement de divers quartiers de cette ville.

1828. Construction de la façade ouest de l'église Saint-Éloi.

1828. Construction d'un pavillon temporaire en bois pour un bal donné par la ville à la duchesse de Berry.

1828. Érection de deux colonnes rostrales sur la place des Quinconces.

1828. Construction de nouveaux quartiers pour l'asile des aliénés de Cadillac.

1829. Construction des écuries du dépôt d'étalons de Libourne.

1829. Construction de l'hôtel Verthamont (propriété privée) sur le Cours de l'Intendance à Bordeaux.

1829. Construction de la façade ouest de l'église Saint-Seurin.

1830. Construction d'une caserne de gendarmerie, rue des Minimes.

Il ne saurait entrer dans notre plan de nous livrer à un examen critique de ces divers travaux. Non-seulement le goût varie en architecture comme en toutes choses, mais le progrès en administration impose des exigences nouvelles auxquelles l'architecte doit obéir en esclave. Ainsi, les modifications survenues dans les idées médicales sur le mode de propagation de la peste, en faisant à peu près supprimer les quarantaines, ont rendu inutiles les lazarets; et celui érigé en 1826 est aujourd'hui sans destination. Les études entreprises pour l'amélioration des prisons ont déjà fait changer plus d'une fois de système depuis l'appropriation des maisons d'Eysses et de Cadillac; mais on peut bien dire que ces travaux ont été satisfaisants, puisque c'est l'état des lieux qu'ils ont créé qui dure encore.

(1) Ces plans ont été gravés et insérés dans les *Archives du Conseil des bâtiments civils,* in-fol.

Les œuvres de style gothique, par lesquelles il a complété et décoré plusieurs façades d'églises romanes ou ogivales, sentent sans doute quelquefois le style gréco-romain, et aujourd'hui nos idées de fidèle reproduction trouveraient à redire à des imitations si infidèles. Mais Poitevin lui-même eût été sans doute, dans ces derniers temps, de l'avis de ses critiques. Que l'on se reporte à l'époque de ces travaux, et on les louera sans restriction; alors, ils étaient même une heureuse innovation, comme tendance de réhabilitation du style du Moyen-âge, encore fort dédaigné. En 1833, un juge bien compétent, M. le comte de Montalembert, leur a accordé, dans l'ensemble, des éloges dont ils ne sont point indignes (1). Aujourd'hui, si ces ouvrages étaient à faire, on y dépenserait follement des sommes énormes; mais alors, on était plus économe des deniers publics, au moins pour des restaurations qui n'eussent été comprises de presque personne; ce n'était donc qu'en se maintenant dans les bornes d'une stricte économie que Poitevin pouvait réaliser de tels projets; et considéré sous ce rapport, il a atteint son but d'une façon fort heureuse.

Son travail le plus important a été la consolidation des flèches de la cathédrale Saint-André, à l'aide d'une charpente intérieure solidaire avec la maçonnerie. Sans l'énergique résistance de l'architecte, elles eussent été renversées comme menaçant la sûreté publique, et Bordeaux eût été privé d'un de ses monuments les plus importants (2).

Si Poitevin voulait qu'on imitât avec soin le style des monuments que l'on réparait, que l'on complétait, c'était plutôt par amour pour l'harmonie que par tendance pour le style gothique; car toutes ses préférences étaient pour l'antique et pour le style moderne. Ainsi, il considérait comme une rétrogradation et une erreur de goût l'adoption du style gothique pour l'érection d'un monument religieux moderne. Membre de la Commission des Monuments historiques du département de la Gironde, dans laquelle ces idées avaient quelques contradicteurs, il

(1) Voir *Revue des Deux-mondes*, 1833, p. 514. M. le comte de Montalembert commet une erreur, en attribuant à Lasmolles des travaux qui appartiennent à Poitevin. Lasmolles fut seulement entrepreneur de quelques-uns de ces ouvrages.

(2) Voir ce que nous avons déjà dit à ce sujet dans notre *Essai sur l'église Saint-André.* Actes de l'Académie de Bordeaux, 1842, p. 327.

publia ses vues, et motiva son avis dans une brochure qui a paru en 1846, sous le titre : *Résumé de l'Histoire des arts depuis leur origine jusqu'à l'époque actuelle* (2e édition).

Ceux qui ne veulent que le style du Moyen-âge pour les édifices d'un ordre élevé, voudraient nous reporter, dit-il, au temps de la barbarie, comme n'admettre que le style Pompadour pour les maisons particulières, serait nous ramener à une époque de licence et de mauvais goût. Il ne méconnaît pas le genre de beauté propre au gothique; il loue Saint-Sernin de Toulouse comme un très-bel édifice; mais c'est Sainte-Geneviève, de Soufflot, la Madeleine, qui ont toutes ses préférences et qu'il défend contre des attaques qui lui paraissent injustes.

Ce n'est pas le moment de débattre une question très-controversée. Mais quelque opinion que l'on ait sur ce sujet, il faut bien reconnaître que d'excellents esprits se sont prononcés en faveur de la thèse que soutint Poitevin : entre autres M. Raoul Rochette, en 1846, parlant au nom de l'Académie des beaux-arts (Institut de France); M. Vitet, aussi de l'Institut, dans un discours qu'il prononça, en 1847, comme président de la Société des antiquaires de Normandie.

Enfin, au sujet des restaurations des monuments anciens dont il a été chargé, n'oublions pas de le louer d'un mérite en quelque sorte négatif, mais qui n'en est pas moins assez rare chez les architectes : il n'a rien dégradé. Ainsi, sous prétexte de consolider, il n'a pas renversé et refait à nouveau; sous prétexte de compléter, il n'a pas dénaturé. Tout ce qu'il a fait a pour motif l'utilité ou une convenance évidente, règles souveraines de l'architecture, principes élémentaires d'administration.

On a pu dire que la sacristie de l'église Saint-André masquait l'ancienne porte royale, un des plus beaux morceaux de sculpture de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle (1); mais déjà, autrefois, cette porte disparaissait derrière les constructions de l'ancien archevêché; l'état des choses actuel aurait donc pour excuse l'état ancien et une prescription séculaire; l'érection de sacristies sur ce point était aussi, bien qu'elles ne datent que

(1) D'après nos idées, M. Jules Roberty, architecte, a fait un dessin de cette porte qui la présente dégagée des constructions adossées. (Voir le *Compte rendu des travaux de la Commission des Monuments historiques*, 1852, 13e année, p. 8.)

de 1826, un fait accompli en principe et sanctionné par décision ministérielle avant l'entrée en fonctions de Poitevin.

Les meilleures constructions qu'il ait laissées appartiennent au style moderne : c'est l'église Saint-Nicolas de Graves, à Bordeaux, qui ne peut être citée, il est vrai, que pour sa modestie et sa correction, mais qui, simple église de faubourg, devrait être critiquée, si elle se présentait sous un autre aspect ; ce sont les colonnes rostrales, sur la place des Quinconces, d'un bel effet, et qui annoncent bien le quartier neuf de la cité ; c'est enfin la maison Verthamont, qui n'est pas indigne, malgré quelque exiguïté dans la partie supérieure, d'être placée à côté de la maison Aquart, une des meilleures œuvres de Combes et digne elle-même d'avoisiner les œuvres de Louis.

La brochure que nous avons mentionnée n'est pas la seule trace qu'ait laissée Poitevin de son passage à la Commission des Monuments historiques. Pendant plusieurs années, il se rendit fort exactement aux séances et rédigea utilement un assez grand nombre de rapports. Du reste, dans toutes les positions qu'il occupa, il se montra toujours le même, c'est-à-dire actif, dévoué, intelligent, bienveillant sans faiblesse. Membre de la Société Philomathique, il s'occupa avec zèle de l'organisation des classes d'adultes ; membre de la fabrique de la paroisse Saint-Seurin, ses conseils ont été souvent invoqués et toujours mis à profit dans la direction des ouvrages importants, difficiles et délicats, qui ont été exécutés depuis quelques années à cette église.

Les loisirs qui lui restaient, il les occupa, tant que ses forces le lui permirent, à la peinture. Nous avons déjà dit avec quelle perfection il dessinait. Plusieurs de ses tableaux à l'huile ne sont pas non plus sans mérite : le plus remarquable nous a paru être *l'Age d'or;* le choix du sujet révélerait seul une âme bonne et calme. La composition ne peut offrir que l'image du bonheur; il est personnifié dans deux beaux enfants jouant auprès de leurs parents, heureux de cette joie enfantine, heureux de leur propre union, heureux du spectacle de la nature qui semble elle-même leur sourire : le nu a permis au peintre de manifester son goût pour les belles lignes.

C'est ainsi, après une vie bien remplie, distrait de ses travaux sérieux par les seules jouissances des beaux-arts, et dans le bonheur d'une union sans nuage, que Poitevin est décédé le

8 avril 1859, âgé de soixante-dix-sept ans. Nous ne dirons pas avec emphase que sa mort a laissé un grand vide dans la cité, mais avec vérité qu'il a été regretté du fond de l'âme par tous ceux qui l'avaient connu, emportant leur estime et leur affection, et le sentiment qu'on ne rencontre que rarement des hommes qui les méritent aussi aveuglément (1).

L. Lamothe.

(1) Voir *Dict. des Artistes de l'École française au* XIXe *siècle*, par Gabet. Paris, 1831, 1 vol. in-8°.

LA PEINTURE AU SALON DE 1859.

(SUITE) (1)

Du reste, c'est une chose remarquable que de voir à ce Salon la place plus qu'honorable tenue par les peintres qui se consacrent à la représentation des scènes de la campagne; jusqu'à présent, quand on sortait du paysage, ce n'était guère que pour entrer dans la caricature et dans la charge. La voie nouvelle est bien plus juste et plus profitable dans ce qu'elle a de sincère et de sérieux à la fois ; outre la diversité des races et des costumes qui rend presque illimité le champ à parcourir en apportant aux mêmes scènes une infinie variété d'aspects, il y a là pour l'expression des passions un côté très-précieux, c'est leur caractère simple, et par là bien tranché. Alors que pour arriver aux conditions de l'art, il faut toujours simplifier, résumer, exagérer même pour montrer ce qu'on veut faire voir, on trouve dans la nature paysanne ce grossissement, cette netteté, cette unité d'effet qui sont indispensables à l'art; que ce soit la force, la bonté, la cupidité, l'envie ou toute autre passion qui domine chez un paysan, elle supprime tout le reste, elle envahit son être d'une manière égale, elle le façonne tout entier à son image, et donne par là le moyen d'arriver dans un personnage à une force d'unité, et dans une réunion de figures à une puissance de contrastes qu'on ne trouverait pas ailleurs sans sortir de la vérité.

Le tableau le plus important en ce genre est certainement *la Cinquantaine* de M. Knam, célébrée sous de beaux arbres, au milieu des amis, des voisins et des enfants, de tous ceux au milieu desquels s'est écoulée, tranquille et heureuse, la vie de ces deux braves gens qui, avec un plaisir mêlé d'émotion, partent d'un si bon cœur pour essayer de danser encore comme ils l'ont fait le jour de leurs fiançailles. Le sujet est heureux; toutes les figures, toutes les têtes surtout sont charmantes, peut-être trop, car, par le manque de sacrifices, l'ensemble se décompose en petits groupes qui s'attachent l'un après l'autre, mais ne concourent pas assez à former une composition vraiment générale. Comme exécution, et toute spirituelle qu'elle est, M. Knam a peint beaucoup mieux; il y a ici dans

(1) Voir la livraison d'août 1859.

la couleur une transparente fluidité, presque une apparence aqueuse qui pourrait plus tard dégénérer en faiblesse; s'il est bon de peindre clair, et il est heureux de voir cette année la majorité de nos peintres ne plus envoyer leurs tableaux ainsi au four, comme il a été de mode quelque temps, il faut toujours conserver de la solidité; mais quelle charmante figure fera ce tableau le jour où il sera reproduit par un artiste qui saurait se souvenir des estampes gravées d'après Wilkie.

Après M. Knam vient M. Buton; à des titres divers *la Procession* qui sort d'une église pour aller planter un calvaire, les *Ivrognes du lundi*, et le *Rappel des glaneuses* sont d'un sentiment simple et sérieux de la nature que bien peu de gens ont à ce degré; le seul défaut, c'est une habitude de semer les contours presque comme dans un vitrail, un aspect sale dans la couleur, et dans les glaneuses l'importance en apparence verticale prise par le terrain plat et d'ailleurs trop picoté de détails, qui nuit aux figures.

Mais c'est peu de chose, si on met en balance ces défauts secondaires avec l'intelligence des expressions, avec la vérité de l'agencement et la justesse des caractères. M. Buois, qui marche avec bonheur dans la même voie, n'a pas de compositions aussi importantes que M. Buton; il se restreint à des scènes plus simples et moins nombreuses, mais sa couleur est certainement plus heureuse et plus agréable, sans cesser pour cela d'être naturelle; sous le rapport du sentiment et de l'effet, la *Porte d'une église de Bretagne pendant la messe*, et cette *Barque désolée* qui va traverser le Rhin pour emmener au cimetière ce pauvre cercueil entouré de douleurs si vraies, sont des œuvres qui tiennent les promesses de celles par lesquelles cet artiste s'était déjà annoncé.

Il y aurait, dans le même camp, à signaler, si l'on entrait dans le détail, plus d'un nom et plus d'une œuvre, à parler de M. Fortin, de M. Dubufe père, qui a exposé de grandes études de pêcheuses granvillaises d'un accent simple et sincère, de M. Armand Leleux, qui cette fois a mis autre chose que du noir sur sa palette, et dont le *Pasteur savoyard* est un des plus heureux tableaux du Salon, tant il a bien rendu cette légère vapeur blanche qui, le matin, auprès de l'eau enveloppe tout; mais je ne puis quitter ce groupe sans dire un mot à propos de M. Millet; il a été fait de son œuvre des éloges tellement inouïs qu'à moins de vouloir passer pour un aveugle ou pour un envieux, il devient impossible de ne pas en décliner l'exagération. Je veux que la *Femme menant une vache* ait pour elle une silhouette assez saisissante; que M. Millet ait de l'avenir, cela se peut, et j'y applaudirai plus qu'aucun autre; mais que dès aujourd'hui

il soit un maître, qu'il soit à la tête de l'école française, et tel qu'il faille le mettre en pendant avec M. Delacroix, on ne saurait ni l'admettre, ni même le comprendre, et une telle opinion, bien qu'elle soit de bonne foi, et précisément parce qu'elle vient d'un homme de valeur, sera plus nuisible qu'utile à l'artiste qu'elle veut servir. Je ne le dis pas par rapport à lui-même; les éloges ne font pas plus un bon peintre d'un mauvais, que les critiques injustes n'ôtent à la valeur d'un vrai maître, et la critique en réalité est inutile aux artistes, parce qu'elle ne peut pas les changer et leur faire faire autre chose que ce qu'ils veulent, et surtout que ce qu'ils peuvent; je le dis par rapport au public, vis-à-vis duquel seul la critique existe, parce que si elle ne fait trop souvent qu'en représenter les opinions, elle a à côté cette valeur qu'elle peut en épurer et en diriger le goût. Mais pour cela il faut qu'elle soit acceptable, qu'elle puisse sinon se prouver, au moins se défendre, et traiter un homme qui peut avoir du talent, mais qui est loin encore d'être arrivé avec des éloges aussi violents; ne peut que faire s'emporter ceux à qui l'on donne de pareils coups d'éperon, que les jeter dans le sens contraire à celui où on voulait les mener, et, si l'on a raison, que les faire aller aussi loin dans le sens de l'injustice qu'on a été loin soi-même dans celui de la partialité.

Il est vrai que les tableaux de genre historique n'offrent pas, cette année, un ensemble qui retienne; ils sont plutôt de nature à faire chercher ailleurs, et un trop grand nombre, par une certaine niaiserie solennelle, donnent trop à penser qu'ils vieilliront tout de suite; la connaissance des costumes, une des conditions nécessaires et l'une des grâces de ce côté de l'art, n'est pas aussi ferme qu'elle devrait l'être; les contre-sens de mise en scène, l'inintelligence du vrai caractère des types, des gestes, en un mot de cette physionomie humaine qui se modifie et se renouvelle si vite dans les nations civilisées, se rencontrent plus souvent qu'il ne faudrait, et donnent aux œuvres qui en sont entachées une insignifiance et un ennui d'autant plus réels que les prétentions sont là plus grandes. M. Heilbuth est l'un de ceux dont les tableaux sont en somme les plus agréables; mais malgré une certaine élégance d'agencement, malgré la recherche de la gamme rouge, aussi bien que des costumes de la première pléiade vénitienne, c'est-à-dire du Georgion, du Bellin et du vieux Palme, ils ont trop peu de solidité, et leur faiblesse un peu molle, visible dans l'exécution originale, s'accommode mieux des habiles reproductions qui en ont été faites en lithographie.

Un tableau plus complet, quoique très-simple, c'est *le Baiser* de M. Le Man, qui aurait été beaucoup plus regardé si pour le faire remarquer il

avait eu à côté de lui un tableau aussi important que sa *Lecture à l'hôtel Rambouillet*, du salon de 1857; aujourd'hui ce n'est qu'une seule figure, heureuse de peinture et de dessin : une femme montée sur un tabouret et d'un geste rapide, presque enfantin mais plein de soudaineté et de grâce, se dressant pour embrasser aux lèvres le portrait d'un cher et charmant absent dont les yeux brilleraient d'un bien heureux sourire s'il se pouvait voir aimer ainsi en peinture, et qui au retour, — il est aimé avec trop de confiance pour ne pas aimer aussi,— payera sans compter l'adorable enfant avec cette belle monnaie d'amour, vieille comme le monde et comme lui éternelle, mais toujours neuve, toujours brillante, toujours à fleur de coin, sans pourtant jamais changer d'effigie, et qui, plus heureuse que l'or et l'argent, ne s'achète pas, ne s'épuise pas, surtout aux mains des prodigues, et ne se démonétise jamais.

La *Femme à sa toilette* de M. Vetter, et son *Raffiné* mettant ses gants devant une glace avant d'aller se pavaner au Cours ou sur le mail de l'Arsenal, qui n'ont pas cette pointe de sentiment, sont peints avec finesse et esprit.

Pour une autre époque, M. Fichel, qui ne remonte pas plus haut que le XVIIIe siècle, fait agir d'une main très-sûre tous les fils du petit monde de Meissonnier; il casse avec justesse les plis des habits de ratine ou de soie, il colle bien le bas sur la jambe, il tire bien la peau du visage à côté des cheveux relevés, il suit finement la touche de lumière sur les pommettes des joues et sur les méplats des doigts; mais, malgré cette justesse de détails, il ne donne pas plus que le maître l'existence complète, la fleur, l'aisance de la vie à ses personnages. Ce n'est plus le mannequin, mais c'est encore le modèle. Une chose peut-être moins juste pour les femmes, car leurs costumes restent au fond bien plus dans des principes au moins analogues, et de plus elles ont là, comme ailleurs, quand elles le veulent, une rare souplesse d'assimilation ; mais très-réelle quant aux hommes : c'est que non-seulement un homme du monde quelconque, voire même un ami intelligent, ne devient plus qu'un modèle quand il se met sur le dos un vêtement non familier; il y apporte soit de la roideur, soit de l'apprêt, soit au moins des façons inusitées, de sorte que ce qu'il ajoute et ce qu'il ôte donnent forcément à l'artiste qui le copie des faussetés d'autant plus irremédiables qu'on veut se tenir davantage à la nature et ne reproduire que ce qu'on voit.

Ce danger, sensible seulement chez ceux qui ont du talent, — les autres ne comptent jamais, excepté par le nombre, — il y aurait un moyen bien simple de l'éviter, et qui n'a contre lui que sa simplicité même, celui, dans les sujets de genre, d'accepter franchement le costume moderne, et de pein-

dre, ce qui serait plus facile, plus varié, et, une fois l'habitude prise, certainement plus heureux comme réussite, les sujets de notre temps. Des femmes dans un jardin, une causerie intime au coin du feu, une visite, un bal, un adieu, un retour, en un mot toutes les scènes de la vie, gaies ou tristes, tendres ou passionnées, se peuvent peindre sans qu'il soit besoin de les faire représenter par des masques ; pour prendre les mains de sa maîtresse et lui baiser les cheveux il n'est pas nécessaire

Hors qu'un commandement exprès du roi nous vienne,

d'avoir une robe fourrée ou un pourpoint à l'espagnole ; pour regarder un berceau, pour jouer avec un chien, pour faire de la tapisserie, pour boire un verre d'eau, il n'est pas encore ordonné non plus de ne le faire qu'en châtelaine ou qu'en marquise. Tout cela sent trop le théâtre, et l'on n'a que des chances de ne pas sortir du factice et du convenu ; avec les hommes et les femmes au milieu desquels nous vivons, non-seulement la vérité matérielle serait plus facile, — on ne fait bien avec les mains que ce qu'on a toujours sous les yeux et dans la tête, ce que l'on voit sans le regarder, ce dont on se souvient sans avoir eu besoin de le fixer dans la mémoire, ce qui pose devant soi à tout instant, — mais la vérité de sentiment serait bien plus grande encore, et ne pas vouloir profiter de tous ces avantages, c'est perdre le plus clair et le plus sûr de sa force et de sa valeur.

Je parlais tout à l'heure du théâtre ; les peintres de genre pourraient y vérifier la vérité de cette thèse, qui bientôt peut-être n'aura plus besoin d'être prêchée. Où est sa vie actuelle ? Est-ce dans les drames à costumes, dans les tirades déclamatoires, qui font rire quand elles n'assomment pas, dans les sentiments chauffés à blanc qui sont si froids, dans les tortillements, dans les marivaudages musqués à en faire mettre le mouchoir au nez ? Personne ne le voudrait soutenir ; c'est au contraire dans la façon franche et sincère dont le théâtre est entré dans la peinture de la vie et des sentiments contemporains ; c'est là qu'il peut être le plus fort ; c'est par là seulement qu'il méritera de vivre plus tard. Il montre ainsi l'exemple aux peintres ; s'ils ne font pas attention à la vie réelle, ce théâtre nouveau la met en action sous leurs yeux avec la reculée de l'art. La partie de cartes de l'oncle, de l'abbé et de la mère, dans *Il ne faut jurer de rien*, peut rendre tout autant que la salle enfumée d'un musico, ou que deux joueurs d'échecs accoudés sur une table du vieux café Procope, et dans *la Joie fait peur*, le groupe de mademoiselle Dubois à genoux devant M. Allan, essuyant les yeux et tenant les mains de la mère qui ne veut pas être consolée, est, comme agencement, d'une ligne assez exquise et, comme sentiment, d'une

passion assez profonde pour qu'il soit difficile d'inventer mieux ni même aussi bien. Il reste incontestable d'ailleurs que la peinture ne doit prendre le théâtre qu'à l'état d'excitation, et se bien garder de l'imiter, sous peine de tomber dans l'éparpillement réglé par le metteur en scène ou dans la banalité régulière du tableau final; les conventions des deux arts ne sont pas les mêmes, et ce que j'en indique n'est que pour faire toucher du doigt, par la manière dont les scènes modernes sont visibles et souvent heureuses dans ce tableau vivant qui agit derrière une rampe, la possibilité de les réaliser avec le dessin. Ce qui est vrai, c'est qu'en dehors des grandes compositions décoratives, qui peuvent, qui doivent rester historiques, religieuses, mythologiques, allégoriques même, et en acceptant toutes les exceptions légitimes résultant des natures particulières ou d'une véritable inspiration, la règle, qui n'est pas nouvelle, — c'est notre siècle qui sur ce point a mis de propos délibéré le cœur à droite, — devrait être la représentation contemporaine. Le mot de la question, il faut le dire, c'est encore plus que les préjugés d'école déjà si forts, une vanité sotte et fort mal placée; on craint de se hasarder tout seul, on a peur d'attacher le grelot, de faire les premiers essais, les premières chutes, peut-être, de ne pas réussir d'une façon assez éclatante, et par-dessus tout de paraître peu sérieux. Cette fausse dignité de nos peintres, ce soin de leur grandeur qui les tient au rivage leur sont pourtant bien nuisibles, en les détournant de se jeter un peu à l'eau pour aller voir ce qu'il y aurait à gagner pour eux de l'autre côté. Il est inutile de dire à ceux qui ne font pas bien qu'ils feraient moins mal, il est entendu que personne n'est au-dessous du premier rang; mais ceux qui font bien feraient mieux encore, et pour eux comme pour nous la tentative en vaudrait la peine.

Quelques-uns s'y essayent déjà, mais ce n'est pas toujours avec assez de sûreté; les uns sont niais ou communs, les autres prétentieux, et l'on sent trop que la plupart ont besoin, pour se mettre en train, d'être soutenus par des exemples autorisés, et n'ont pas encore eu sous les yeux assez de modèles pour les guider et les inspirer. Un des plus heureux, cette année, c'est certainement M. Foulmouche; il y a bien dans son dessin un souvenir du sentiment de la petite chapelle néo-grecque, dans son exécution quelque chose d'un peu sec et d'un peu plat, et leur distinction aurait besoin d'être animée par un peu plus de chaleur. Son *Château de cartes* est une jolie scène; la toute petite fille est charmante d'attention, la grande aussi, mais d'une autre manière; la première ne s'intéresse qu'à la chose, la seconde, qui soutient de ses jolis doigts le frêle édifice, s'y attache aussi, mais avec la pensée déjà maternelle du plaisir qu'elle veut causer. Quant à

la troisième, c'est la plus réussie de toutes, et la donnée en est aussi fine que juste. Trop grande pour s'en tenir à ces puérilités, elle ne l'est pas encore assez pour avoir la bonté d'en amuser une autre, et trouverait facilement que la grande sœur compromet fort sa dignité ; elle est là rencognée nonchalamment dans le coin du canapé, et non pas ennuyée, mais indifférente ; sa pose est très-vraie, très-réelle et cependant très-maniérée, mais dans le sens de cette naturelle et jolie bizarrerie de mouvements qui, insupportable chez une femme faite, parce qu'elle serait affectée, est agréable dans l'extrême jeunesse par son infinie variété si souple, si soudaine, si rapide, comme bruyante aux yeux, et dont la grâce tout involontaire est par là d'autant plus charmante.

Vis-à-vis des *Sœurs de charité* de madame Henriette Browne, la critique n'est pas sans quelque embarras. D'un côté il est incontestable que c'est le succès populaire de ce Salon-ci ; c'est le tableau qui a été le plus regardé, c'est celui qui a fait le plus de plaisir au plus grand nombre de visiteurs ; le choix du sujet, heureux en lui-même et qui, s'il touche ceux qui ont du sentiment, plaît encore davantage à ceux qui n'ont que de la sentimentalité, l'absence dans l'exécution de défauts choquants aussi bien que de qualités éclatantes, expliquent la faveur dont il a joui. D'un autre côté, l'auteur est une femme certainement très-intelligente et bien douée, qui peint comme les femmes peignent très-rarement, et c'est cela surtout qui fait hésiter à se prononcer trop fortement contre l'approbation générale, d'autant plus que l'auteur reste femme dans sa peinture, et par là ne donne pas au critique la liberté de discussion naturelle vis-à-vis de madame Sand ou de mademoiselle Rosa Bonheur qui, devant lui, sont seulement un écrivain et un peintre, et ne lui montrent que leur talent sans laisser intervenir à son côté la qualité féminine de leur personne.

S'il s'agissait d'un homme, il y aurait lieu de lui dire que l'exécution n'est pas assez ferme pour la dimension, que le fond manque de plans et de valeurs, et que la *Petite pharmacie* qui n'a pas été regardée par une personne sur cent de celles qui ont fait le succès des *Sœurs de charité*, est un bien meilleur tableau.

Si l'on avait affaire à un homme, il faudrait peut-être lui reprocher de méconnaître l'instinct toujours juste et maternel des femmes quand il s'agit d'un malade, en n'enveloppant pas l'enfant et en le laissant ainsi saisir à l'air, alors que celle qui le tient n'est ni une pauvresse dénuée de tout, ni une femme du peuple ignorante ; cela est plus pittoresque, et le parti blanc de la couverture sur la robe noire de la religieuse a tenté l'artiste et l'a fait passer sur cette invraisemblance ; mais, comme l'action ne se

passe pas dans les pays du soleil, il y aurait obligation de ne pas sortir de la vérité dans une scène qui veut être d'autant plus touchante, qu'elle est plus familière et plus vraie. Il faudrait aussi faire remarquer la différence de tons et d'aspect entre la tête qui est brûlante et fiévreuse, et les jambes qui se portent bien, ce qui est contre l'harmonie absolue que la nature imprime à toutes les parties d'un même être, dans ce qui lui est constant, comme dans ce qui n'est qu'accidentel; et Diderot, qui a écrit de si belles pages sur cette corrélation dont l'absence ferait un monstre d'une femme composée avec des fragments pris à plusieurs, et dont la présence apporte de la beauté à la décrépitude de la vieillesse, aurait pris thème de cela pour montrer de même que la maladie comme la santé se répand, se montre partout, et que si elle est dans les yeux et sur les joues, il en faut tenir compte dans tout le reste du corps. Mais ici le peintre est une femme, et c'est dans ce sens qu'il ne faut pas insister, mais constater qu'il y a là un sentiment, une douceur, une grâce qui, sans être à la hauteur du succès obtenu, lui donnaient lieu de se produire; et malgré toutes les réserves qui sont à faire, il se continuera; si on le grave à l'aqua-tinte, il sera déjà grand.

Mais si on lui donne un pendant, il est capable d'égaler celui de *Souvenirs* et *Regrets*, en étant, comme fond et comme forme, dans une voie d'ailleurs plus saine. Seulement il faut qu'il y ait un pendant, sans cela point de salut; car on en pousse ici l'amour au delà du besoin. C'est le fétichisme du pendant qui a fait bâtir la mairie du 4e arrondissement, et, comme, une fois faite, on l'a trouvée fort laide, cette première erreur a fait venir la pensée d'ajouter la tour pour faire milieu, à la façon de la pendule dans une garniture de cheminée.

Je n'ai pas encore parlé de tableaux de batailles; c'est volontairement que je ne les ai pas placés au commencement avec les œuvres de style, sans pour cela vouloir dire qu'ils en manquent; mais par-dessus tout ils me paraissent offrir au suprême degré la qualité contemporaine qu'ailleurs la peinture évite trop; par là c'est à la suite des quelques œuvres où paraissent la vie privée et son costume qu'il convient de placer les toiles consacrées à la vie militaire et à l'uniforme, et cet ordre est aujourd'hui plus juste qu'il ne l'eût été auparavant. Même dans les plus grandes dimensions il ne s'agit plus de donner à la guerre un caractère purement épique et de lui mettre le vêtement d'une noblesse de convention. La curiosité publique sait trop bien en détail comment tout s'y passe pour supporter la représentation d'autre chose que de la vérité ou de la vraisemblance, qui, en fait d'art, se confondent de manière à ne pas se

distinguer ; l'ode, le discours et le dithyrambe y ont fait leur temps; ils ont cédé la place soit au bulletin, soit à la chronique et à l'anecdote, et ce n'est pas moi qui me plaindrai de cette substitution.

On connaît les deux grands tableaux de M. Yvon, la *Gorge* et la *Courtine de Malakoff;* ils sont pleins d'ardeur et de feu, et plus d'un groupe devrait être cité pour son importance, notamment celui des tambours dans la tranchée, et celui des soldats entourant la civière sur laquelle on emporte le général Bosquet ; mais la couleur n'est pas à la hauteur de celle de son tableau de la *Prise de Malakoff.* Gagnera-t-elle aussi à Versailles ? Je ne sais, mais aujourd'hui elle manque de solidité et de force dans son apparence hâtée, superficielle, comme sans dessous et sans ces partis pris qui seuls pourraient, en les reliant, faire prédominer tel ou tel groupe, de manière à obtenir un effet général avec tous les détails dont la présence sur ces grandes toiles s'oppose forcément à ce que le tableau se compose aussi fortement qu'il serait à désirer.

Les *Zouaves dans la tranchée* de M. Pils, absorbé d'ailleurs par le travail de son grand *Passage de l'Alma*, sont pleins de vie et de mouvement, mais ils n'ont pas, ils ne doivent au reste pas avoir l'importance de son *Débarquement à Eupatoria,* qui, dans sa dimension restreinte et sans supprimer les détails, était si bien un ensemble, et au lieu de montrer un coin, présentait avec tant de bonheur le vrai aspect d'un mouvement. Pour être utiles en même temps qu'artistes, les sujets de ce genre ont fort à se préoccuper de l'élément topographique ; il y a du reste un maître en ce talent, Van der Meulen, le véritable historiographe de Louis XIV, que Racine et Boileau ne tenaient peut-être pas pour tel et qu'ils n'auraient pu égaler ; aujourd'hui la postérité l'a mis à son rang, et l'on ne saurait trop l'étudier, car aucun autre peintre ne pourrait être plus profitable à ceux qui traitent des scènes analogues, pour leur apprendre, au milieu de son infinie variété de groupes et d'actions, le moyen de ne pas méconnaître la plus grande loi de ce genre, la nécessité d'un effet d'ensemble vraiment général, qu'on voie d'abord et qui soit si supérieur aux détails que pour descendre à eux l'on soit forcé de le prendre pour point de départ. Dans la dimension des *Zouaves* de M. Pils, le tableau le plus remarquable est sans conteste le *Salut d'adieu* de M. Bellangé, qui, sur l'exemple de ses jeunes rivaux, a quitté là sa manière habituelle un peu ronde et bourgeoise, pour emprunter à leur touche sa tournure et son accent ; ici rien ne manque, car le sujet est trouvé et il est rendu avec une réunion de naturel et de style qui en font une de ces œuvres rares dans la vie d'un artiste même de talent. Le sujet est si simple que plus

d'un peintre a dû se désoler de ne pas y avoir pensé, mais il est ici tellement complet qu'il n'est plus possible de le refaire; on n'y toucherait que pour le gâter. Deux chasseurs, graves et tristes, mais sans faiblesse, emportent sur une civière le corps de leur officier qui vient d'être tué à leur côté; un troisième, qui marche auprès d'eux, s'est chargé du képi et du sabre, seul souvenir qui doive rester de ce courage éteint et de cette vie perdue; sur le passage de ce mort, auquel tout à l'heure ils seront peut-être semblables, quelques soldats se sont rangés le long de la tranchée et, dans la pose réglementaire, portent avec respect à leur képi une main pieuse qui ne pense pas à retomber. Ce geste, si habituel qu'il en est insignifiant, prend ici, de la scène et du sentiment qui l'inspire, une grandeur d'autant plus touchante qu'elle est plus simple, et cet officier sans nom—l'art n'en a pas besoin—aura fait froid au cœur de plus d'une femme et de plus d'un ami comme s'il fût celui-là même qu'on a vu partir et qui n'est pas revenu. L'administration de la loterie avait acquis ce tableau; elle avait eu raison; c'était son morceau capital; mais il est à regretter qu'elle ait devancé l'État; le *Salut d'adieu* mérite à tous égards d'appartenir au public et de demeurer en vue.

Il sera facile de passer des batailles aux sujets de l'Orient. Un jeune peintre, M. Devilly, a exposé un combat désespéré de chasseurs à pied et de cavaliers arabes, qui ne manque ni de mouvement ni d'effet. Malheureusement, et sans pouvoir, comme on l'a dit, être pris pour une œuvre de maître, ce tableau accuse trop l'imitation du sentiment de Delacroix pour permettre de porter sur son auteur un jugement définitif. Du moment que le pastiche est aussi évident, la valeur personnelle n'a plus de place pour se faire jour et se pouvoir distinguer; ici l'exécution offre assez de verve pour faire espérer, mais il faut attendre pour en être sûr que M. Devilly produise des œuvres tirées de son propre fonds. C'est ce que fait maintenant la pléiade des orientalistes; ce que Decamps avait vu à Smyrne lui avait moins été un modèle qu'un thème, et ne lui avait guère servi qu'à inventer, comme c'était son droit, un Orient à son usage. Depuis la vérité s'est produite par la variété des pays et par celle des interprètes. L'Algérie, l'Égypte, l'Arabie, la Perse sont entrées successivement en ligne avec la diversité de leurs aspects et des costumes de leurs habitants. Au premier abord, et à cause même de sa valeur, Decamps s'était imposé et n'avait autour de lui que des imitateurs directs ou même plutôt des copistes; l'étude de la nature en a depuis grandi quelques-uns; ceux qui débutent maintenant peuvent dès le premier moment ne pas s'en tenir à contrefaire l'originalité d'un autre, et, s'ils ont assez de force pour en avoir

une qui leur soit propre, voir accepter comme légitime leur caractère particulier.

Les uns, comme MM. Tournemine, Frère, Belly, Bescheri et Bellel, restent plus dans le paysage pur. M. Bescheri a surtout deux tableaux remarquables. L'un représente la vallée de Thèbes pendant l'inondation du Nil; une plaine disparue sous l'eau, soit naturellement comme dans ce cas, soit facticement comme il arrive dans les pays de rizières, n'a rien d'intéressant dans la monotonie de sa ligne invariable et n'est en soi qu'un bien pauvre motif, mais l'effet se relève ici par la silhouette gigantesque des deux colosses de Memnon dont l'eau n'atteint pas même les pieds. Avec quelques oiseaux volant çà et là et qui n'ont pour se poser que leurs cuisses et leurs épaules de granit, ils sont, dans leur immobilité éternelle, les seuls habitants de cette solitude désolée, dont la tristesse ne fait pas naître le sentiment de la fécondité qui doit s'éveiller sous ce limon, et ils y font intervenir la pensée de l'homme, dont la présence même indirecte est si nécessaire à la représentation de la nature matérielle. L'effet est très-original et, comme il est facile à atteindre, se répétera plus d'une fois. M. Bescheri, du reste, n'est pas le premier à le traiter; il avait déjà été reproduit par un homme qu'on oublie trop en fait d'Orient et qui l'a pourtant bien compris, je veux dire l'Anglais Roberts, le fécond illustrateur de Voyages. On a vu en France de ses tableaux d'architecture dans la collection Standish, et il faut convenir que leur couleur se sent trop de la légèreté de l'aquarelle, mais les grandes lithographies de son Voyage en Égypte, où l'on peut déjà voir cette scène, en ont traduit à peu près tous les aspects avec beaucoup de conscience et de justesse. L'autre tableau de M. Bescheri représente *le Simoun;* on l'avait cru impossible à rendre jusqu'au jour où l'on s'est avisé, pour y arriver, de brosser le ciel avec le ton même de la terre; en dehors de l'habileté différente avec laquelle chacun se servira du moyen, il y a là une recette, et nous la verrons employer plus d'une fois à l'avenir.

M. Belly a été très-intelligent dans le choix de ses vues du Nil; l'aspect à peu près constant de ce large fleuve à la rive plate et jaune, dont l'uniformité est plutôt accusée que relevée par quelques maigres bouquets de palmiers, n'a plus rien de nouveau, et les derniers venus ont beau reprendre le motif à la nature, ils ne paraissent jamais que recopier un Marilhat. M. Belly a été mieux inspiré d'y chercher, d'y trouver surtout d'autres détails; sa petite anse brune et clapoteuse, dans laquelle est amarrée une barque égyptienne, offre un accent savoureux plein de simplicité et d'énergie. C'est la grâce, au contraire, qui caractérise M. Tournemine;

il aime les délicates élégances de la Turquie d'Asie, et il s'y tient ; le bleu de ses ciels lumineusement doux s'argente plus qu'il ne brûle, et sans cesser d'être calme, l'air de ses tableaux est léger et comme finement rafraîchi d'une brise presque insensible.

M. Ziem, qui a quitté Venise pour la Corne d'Or, est plus tapageur ; on lui trouve en somme trop d'éclat, et, dans les reflets de ses vaisseaux bariolés, des touches violemment juxtaposées sans être fondues, et des tons trop martelés et mis au hasard. Il y a bien un peu de vrai dans ces reproches, mais cette belle eau de la Méditerranée qui roule comme de l'huile, se laisse moins qu'une autre, et grâce à son épaisseur même, pénétrer par les couleurs qui ne la frappent que sur un point, et en repoussant en quelque sorte ces teintes partielles qui ne peuvent prévaloir contre le bleu qu'elle a jusque dans ses profondeurs, elle arrête et en conserve à sa surface le reflet d'une manière bien plus franche et plus accusée ; de près, certaines parties du tableau de M. Ziem ressemblent à une vieille palette ; en le regardant d'un peu loin et lorsqu'on ne voit plus le heurté de la touche, il prend une puissance d'harmonie singulière, très-fantaisiste certainement, mais à coup sûr prestigieuse.

Les autres Orientaux attachent plus d'importance aux hommes ; ce sont eux qui sont le sujet, et le paysage n'est que l'accompagnement sur lequel les personnages se doivent détacher à la façon de la mélodie.

Dans ce groupe aussi très-nombreux il faut, avec les tableaux de M. Chavet, dont le sujet, trop simple à cause de la dimension, échappe à l'analyse, louer comme il convient les *Pâtres arabes* de M. Rodolphe Boulanger pour le calme silencieux de leur pose, pour la douceur du jeune homme épuisé, pour la gravité tranquille de celui qui s'est levé et qui approche de ses lèvres la flûte rustique et plaintive. Ce tableau est supérieur à ses *Éclaireurs arabes* du Salon de 1857, qui étaient déjà une œuvre très-distinguée. Pour M. Bida, il n'a changé en aucun sens ; son dessin est toujours aussi juste et aussi sûr, son exécution, toute personnelle, n'a rien perdu de ses adresses et de son effet, mais l'impression produite n'est peut-être pas aussi grande qu'elle devrait l'être. C'est que sous sa main une figure isolée fait autant de plaisir qu'un groupe, et l'on est trop disposé à regarder ses personnages les uns après les autres sans être saisi par leur réunion ; cela tient sans doute à ce qu'étant tous également faits ils attirent l'œil également ; ce manque de sacrifices nécessaires empêche de prédominer celles des figures qui devraient être principales, et ne permet pas à l'ensemble de se composer d'une façon générale et de se produire avec assez de force.

C'est un défaut rare que cette extrême conscience dans un temps de laisser aller, mais l'excès en tout est à éviter; seulement il est ici non-seulement honorable, mais facile à corriger, car il est bien plus aisé de s'ôter quelque chose que de vouloir se donner ce qu'on n'aurait pas, et M. Bida est assez riche pour n'avoir rien à craindre de ce côté.

J'ai dit ici même, il y a deux ans, ce que je pensais de M. Fromentin et l'estime qu'il fallait faire de ce style simple et sobre qui peint sans chercher à employer les mots comme des couleurs, de ce pinceau intelligent qui savait ne pas céder aux tentations littéraires, mais rester sur le terrain de son art et ne lui rien demander qu'il ne pût donner. Son talent de peintre a grandi depuis cette époque, et les distinctions dont il est l'objet, la médaille de première classe et la croix ne sont qu'une juste récompense de ses efforts et de son talent. Ses premiers tableaux sentaient un peu trop les ficelles d'empâtement que l'on apprend à l'atelier ; il a eu ensuite une manière un peu lâchée; aujourd'hui il me paraît avoir trouvé celle à laquelle il se tiendra ; dans son parti pris de larges indications, elle a une maturité et une sûreté qu'il n'avait pas encore atteintes à ce degré.

De toutes ses toiles, la plus importante à mes yeux est celle des *Bateleurs arabes*. Trop souvent, et cela est vrai surtout de ce qu'on peut appeler les peintres voyageurs, on fait un tableau avec un bout de croquis parce qu'il est juste, et qu'on a peur, en ne le suivant pas strictement, de ne plus être sincère. Un croquis pris sur nature, si précieux qu'il soit, n'est presque toujours qu'un document, et il faut encore autre chose. Que d'écrivains ont pris d'excellentes notes, qui n'ont jamais su faire un livre ! Que de peintres ont dessiné de belles études, qui ne sont pas arrivés à en faire des tableaux ! Combien de choses y avait-il, on l'a pu voir à leurs ventes, et je les cite parce qu'ils sont encore près de nous, dans les Études de Benouville et de Papety, qui ne se trouvaient plus dans leurs travaux définitifs ! La nature est le point de départ de l'artiste ; c'est dans son étude qu'il doit incessamment se retremper, c'est à elle qu'il doit toujours revenir pour y puiser de la force ; elle est pour lui ce que la Terre était pour Antée dans sa lutte avec Hercule ; mais tant qu'il reste uniquement en face d'elle, il n'est au bout ni de ses efforts, ni de ses devoirs; une œuvre d'art définitive n'est pas une copie, n'est pas même une traduction, mais demande en outre à être aussi une création qui interprète, qui dispose sous la loi de conditions nouvelles les éléments pris à la vérité. Certes, M. Fromentin a vu sauter et se démener bien des bateleurs arabes, il a dans ses cartons plus d'un croquis et dans sa mémoire plus d'un souvenir de costumes et de poses sans lesquels il

n'aurait pas fait son tableau; mais je répondrais qu'il n'a pas vu la scène telle qu'il l'a peinte; elle est bien son œuvre, et c'est pour avoir été à ce point maître de ses figures, pour en avoir possédé si bien la réalité qu'il a pu, sans cesser d'être vrai, s'en servir pour inventer, en leur donnant et la mesure de composition nécessaire à l'art et le caractère de sa propre impression; c'est pour cela qu'il a fait vraiment un tableau. L'artiste ne peut rien sans la nature, et jamais il n'en doit aller au contraire, mais il n'a de véritable et réelle valeur que si dans son œuvre il lui reste supérieur en la maîtrisant et la faisant obéir, que s'il la façonne, en un mot, à l'image de sa pensée.

Si les paysages de l'Orient attirent et retiennent par leur aspect étrange et nouveau, la nature de l'Europe et de notre France, plus variée, plus belle et qui n'aurait guère contre elle que le défaut d'être trop près de nous et de nous être trop familière, se montre à l'Exposition sous tous ses aspects.

Nulle part aujourd'hui l'on ne rencontre plus de talents divers ni plus d'œuvres heureuses; mais le nombre de ses peintres en titre est si grand que pour en oser entreprendre le dénombrement, il faudrait se croire les poumons d'un poëte épique, et, forcé que je suis de me hâter, il me reste à peine le temps de prononcer les noms de quelques-uns des plus grands. MM. Torot et Théodore Rousseau ont envoyé de remarquables tableaux, mais dans leur sens habituel, et dans un ou deux de ceux du second il se montre une manière grenue dans laquelle la couleur semble avoir recouvert et fixé les grains de la poussière d'une toile longtemps oubliée, qui serait plutôt à éviter. M. Daubigny, au contraire, ne cesse pas de progresser. Il voit avec poésie et il rend le sentiment que la nature lui a donné, de manière à le faire comprendre et à le faire partager. Ses *Bords de l'Oise*, ses *Champs au printemps* et son *Lever de lune* avec l'effet étrange de ce troupeau moutonnant vaguement noyé dans un léger brouillard humide à peine éclairé par les rayons incertains et diffus de la lune baignée de vapeurs, ont un charme fin et délicat qui pénètre comme les senteurs de la nature.

M. Troyon grandit aussi. Jamais peut-être on n'aura vu de sa main une toile aussi heureuse que sa *Vue prise des hauteurs de Suresnes*. Enfin l'on respire à l'aise et l'on voit quelque chose; il y avait presque longtemps que cela ne nous était arrivé, car, à un moment, les paysagistes devaient payer le terrain bien cher, tant ils nous en donnaient peu. Il semblait qu'il ne se vendait même plus au mètre, comme à Paris, mais au millimètre carré, car vingt-cinq brins d'herbe, la moitié d'une pierre, le quart d'un certain nombre de branches, suffisaient à faire un tableau; quant

au ciel, on n'a pu savoir si le prix en était si haut qu'il fût impossible d'en acheter le moindre morceau, ou si avili qu'on n'en voulût plus sur le marché, même pour rien, mais il est sûr qu'on n'en voyait plus du tout. Évidemment Ruysdael avait dû faire faillite pour avoir eu la folie de peindre *le Coup de soleil* et *le Buisson*, deux tableaux avec lesquels il en pouvait peindre six mille, et nos peintres, avertis par son exemple, se montraient meilleurs ménagers de leur argent. En fin de compte, cette recherche du détail et ce culte du petit coin ont eu leur bon côté comme exercice, mais ce n'étaient plus que des études, non des tableaux, et l'on a bien fait de revenir à cette idée que le paysage était surtout un grand aspect.

Dans ce sentiment, quelle belle vue que ces coteaux tournants et doux qui forcent la Seine à se dérouler en longs méandres, que ces étages de verdure émaillés de maisons blanches, comme les gazons de pâquerettes, que cette clarté doucement brillante qui fait rire aux yeux toutes ces grâces variées, pendant que par endroits quelques légers nuages laissent tomber leur ombre fugitive pour rendre plus piquantes par son contraste mobile ces calmes et gracieuses beautés! On ne connaît plus assez la Seine depuis qu'elle est veuve de ses bateaux à vapeur, et par ce temps de trains express, il n'y a que des ballots qui puissent prendre au port Saint-Nicolas le bateau de Londres ; mais, sans vouloir dire du mal de la Loire, qui a bien son prix malgré ses éternels rideaux de peupliers, la Seine, qui ne lui ressemble pas du tout, la vaut bien d'une façon même plus continue, car, depuis Mantes jusqu'à Caudebec, ce n'est qu'un enchantement, et elle mérite qu'on empêche les gens de l'oublier, et aussi qu'on la montre un peu à ceux qui ne la regardent pas parce qu'elle ne force point à payer dix francs pour un passe-port, sans préjudice des visas, et parce que, d'ailleurs, il faut se garder de laisser croire aux étrangers que nous avons sous la main quelque chose qui vaille la peine d'être vu. De ce côté, c'est presque une bonne action et un acte de courage que le beau tableau de M. Troyon.

Son *Départ pour le marché* et son *Retour à la ferme* sont aussi remarquables, mais ses sujets d'animaux ne peuvent guère attirer l'attention de la masse du public accaparée par la taille du sujet de M. Palizzi ; c'est un très-habile homme, qui a commis là une très-grande erreur de jugement. Il a cru que la grandeur de la dimension grandissait l'œuvre quand même; rien n'est plus choquant que la disproportion entre l'importance du fond et celle de la forme. De plus forts que lui s'y sont cassé le nez, et je me rappelle l'effet de deux énormes tableaux très-authentiques de Ca-

naletto, qu'on a voulu vendre à Paris il y a quelques années, et qui, sur des toiles de trente pieds au moins, représentaient *le Palais ducal* et une *Vue du grand canal*, sujets cependant plus intéressants que la traite des veaux dans la vallée de la Touque. Malgré tous leurs mérites de couleur et d'exécution, malgré tout l'intérêt de la scène, on n'en jouissait pas sans une certaine déplaisance; au point de vue de l'effet vrai, c'était trop petit, au point de vue de l'effet artistique, c'était trop grand. Il est pourtant bien simple de penser qu'en dehors des figures humaines la peinture n'a rien à gagner de lutter quand même avec la réalité matérielle de la nature, autrement il faudrait s'attendre à voir au prochain Salon une Vue de l'intérieur de Saint-Pierre de la taille de l'original, ou, mieux encore, la Bataille de Solferino, cinq lieues de peinture, tout le Musée de Versailles en un seul tableau; ce ne serait qu'un peu incommode à placer, mais cela regarderait le gouvernement; il a si bon dos!

Un mot sur les portraits et j'aurai fini. On y rencontre cette année quelque chose d'inusité, la suite des dessins au crayon noir de M. Heim. Au Salon de 1855 il avait exposé une série de croquis de personnages de la restauration; on les avait remarqués, on les avait loués pour la justesse de leur caractère, pour la vérité contemporaine de la tournure et de la physionomie, pour la façon dont on y retrouvait l'homme qui nous a laissé sur son temps le curieux et charmant tableau, bien digne du Luxembourg, de *Charles X distribuant les récompenses*. Le succès lui a donné l'idée d'occuper les loisirs de sa vieillesse à faire de la même façon les portraits de ses confrère de l'Institut, et, comme échantillon, il en a envoyé cinquante-quatre dessins. Il est regrettable qu'il ait cru devoir les revêtir tous de l'uniforme officiel que quelques-uns ne mettent jamais et que les autres portent si mal; il s'est privé par là de la variété des costumes, et, dans leurs habitudes diverses, de la vérité qu'ils ajoutent à un portrait. L'exécution n'en est pas égale; ce sont les plus jeunes, ceux dont le caractère s'éloigne le plus du temps de M. Heim qui sont le moins heureux, et, en général, les nez sont trop forts; je sais plus d'un nez aquilin qui ne doit guère se reconnaître. Mais à peu près dans tous ces croquis il y a au moins un trait, presque toujours le trait principal, compris avec intelligence et vivement saisi, et il y en a une bonne moitié d'excellents. C'est une série des plus intéressantes, et si M. Heim l'achève elle sera précieuse à fac-similer, pour faire suite au recueil de Boilly, auquel elle serait très-supérieure.

Dans les portraits peints, ceux en pied avaient en général plus de prétention que de bonheur, et le meilleur était certainement celui d'une

princesse russe en robe de velours rouge très-crinolinée, par M. Winterhalter. Il avait de l'opulence et de la tournure, et, s'il était à la mode, il se souvenait assez de l'éclat de Lawrence pour avoir de la valeur comme peinture. Sur plusieurs portraits, M. Ricard n'en a qu'un seul digne d'être cité : celui d'une femme qui n'est plus jeune, mais dans les traits de laquelle le charme de la bonté et le sourire d'une indulgence spirituelle ont conservé la grâce et la beauté à un autre état qu'à celui de souvenir, et font penser combien doit être précieuse et charmante l'amitié de la femme pour ceux qui la connaissent sur ce pied. Je citerai aussi un portrait de jeune fille de M. Lehmann, très-aisé de parti pris dans la pose comme dans le rire de tout le visage, dont le naturel parfait montre chez le peintre l'intelligence la plus grande et la plus familière du modèle ; un portrait d'homme jeune, par M. Lemann, son presque homonyme, bien campé, d'une belle tournure, d'une exécution serrée ; le portrait de M. Lecointe, architecte, par M. Pils, dans lequel on sent que la ressemblance est criante, et où l'on ne saurait désirer plus d'esprit et plus de vie ; et, par M. Hébert, un portrait de femme d'un beau caractère, dont le style, se souvenant avec bonheur des portraitistes florentins du XVI[e] siècle, fait ainsi valoir dans le sens de sa beauté le grand caractère de la personne. Il y a cependant un portrait qui, dans un tout autre sens, est peut-être encore supérieur, et tous mes lecteurs l'ont nommé : le portrait d'une jeune fille, par M. Hippolyte Flandrin, qui a aussi un autre portrait de femme dans le goût de celui qu'il avait au dernier salon. Beaucoup de gens le considèrent trop comme un élève de M. Ingres, et comme n'ayant rien qui ne lui vienne du maître ; il lui doit beaucoup, à coup sûr, mais il faut n'avoir pas vu ou n'avoir pas compris ses belles peintures murales d'Ainay, de Saint-Paul de Nismes, de Saint-Vincent de Paul et de Saint-Germain des Prés, pour ne pas voir qu'il a, non-seulement dans l'expression du sentiment religieux, mais dans son dessin même, une valeur toute personnelle. Après avoir été disciple, il est depuis longtemps maître, et le beau portrait du Salon de cette année, si simple avec sa robe verte montante et ses manches longues, si intime dans le naturel de sa pose, si individuel dans son caractère, l'a prouvé à ceux qui ne traitaient pas encore ainsi M. Flandrin. Son œuvre a reçu, du reste, la consécration la plus flatteuse, celle d'un nom aussitôt accepté que prononcé, et par lequel il restera dans le souvenir. On l'a appelé *la Jeune fille à l'œillet rouge ;* c'est un rare honneur qui a dû grandir aux yeux de l'artiste la valeur de son œuvre et qui l'oblige d'autant plus pour l'avenir.

A. DE MONTAIGLON.

NOUVELLES OBSERVATIONS DE M. SEBASTIANI.

Notre impartialité nous fait un devoir de donner place dans ce recueil à une nouvelle lettre de M. Sebastiani (1), qui émane sans doute d'un bon et noble sentiment patriotique italien, mais qui renferme, à notre avis, de nombreuses erreurs que nous ne laisserons pas passer sans réponse. La lice est ouverte, et nous allons y voir entrer successivement nos plus savants collaborateurs. Nous-même qui avons le projet de publier un jour une histoire complète des objets d'art conquis par les armées françaises, nous apporterons dans le débat une foule de documents curieux, qu'on ne connaît pas ou qu'on oublie. M. Sebastiani ne paraît guère s'inquiéter du nombre et de la force de ses adversaires; il est seul jusqu'à présent dans la cause qu'il défend, mais on nous assure que les auxiliaires ne lui feront pas défaut. Voilà donc la bataille engagée, au point de vue du droit politique et de l'art. Notre thèse est celle-ci : La France possédait *légitimement* les objets d'art qu'elle avait conquis et qui lui étaient attribués en vertu des traités; ces objets d'art lui ont été repris en 1815 par la violence et *contre le droit des gens.*

P. Lacroix (bibliophile Jacob).

Monsieur le Directeur,

En me servant, dans les observations que j'ai eu l'honneur de vous adresser le 1er juillet, de l'expression que vous jugez très-sévèrement dans votre livraison du 15 août, je n'ai pas entendu faire une plaisanterie bonne ou mauvaise ; vous me prêtez gratuitement une intention que je décline et dont mon âge et mon caractère auraient dû exclure la vraisemblance. J'ai eu un souvenir historique *maladroit*, si vous l'exigez, mais non *déplacé;* j'ai nommé l'Institut de l'époque révolutionnaire, du nom qu'à cette époque prenaient avec ostentation en France les personnes et les choses, de même qu'ayant à parler de l'Institut des rois ou de l'empire, je l'eusse qualifié de royal ou d'impérial. Si l'épithète vous blesse,

(1) Voir les livraisons de juillet et d'août 1859.

ou d'autres autour de vous, je suis tout prêt à la supprimer, en vous souhaitant que votre susceptibilité puisse rencontrer la même complaisance partout, spécialement chez l'histoire.

Vous parlez des noms propres, je n'en ai pas parlé. Vous vous retranchez derrière *l'excellence* de Berthollet, je n'ai pas évoqué le républicanisme outré du ministère de Monge. Je n'ai même pas dit et je ne dirai pas, avec Joseph de Maistre : « Je ne connais pas un de ces messieurs » (il parle en général des philosophes du dernier siècle, et il est probable que des membres de l'Institut en étaient) à qui le titre sacré d'*honnête homme* convienne parfaitement. » (*Soirées de Saint-Petersbourg*, 2me *entret.*) Vous mettez en jeu l'admiration due collectivement à un corps justement admiré, et je n'ai pas dit un mot qui ait pu permettre de soupçonner que, comme corps, je ne l'admirais pas autant que vous. J'ai supposé pour leur honneur que les auteurs du rapport, en écrivant ce qu'ils écrivaient, n'avaient pas connaissance des soins dont les chefs-d'œuvre de l'art étaient généralement entourés en Italie, parce qu'ainsi me l'ordonnait une bienveillante réserve, parce que, sans cette supposition, la flatterie qu'ils faisaient sortir d'un fait erroné à charge de vingt-cinq millions d'hommes, se serait transformée en calomnie et en lâcheté, aurait été de la mauvaise foi, aurait fait tache sur la dignité, sur la loyauté de la corporation entière au nom de laquelle ils portaient la parole.

Tout en vous étant très-reconnaissant qu'il vous ait plu de me le donner, je ne suivrai cependant pas votre conseil : je ne consulterai pas le recueil de Martens, que je connais fort bien du reste, et qui n'a rien à faire à la question. Permettez-moi de la rétablir.

Les commissaires de l'Institut auteurs du rapport sur la restauration de la *Vierge de Foligno* étaient-ils ou non injustes en accusant la généralité des Italiens d'une incurie et d'une indignité flétrissantes ? N'exagéraient-ils pas l'importance de leur mission en élevant aux proportions d'un grand événement l'application de procédés mécaniques difficiles, mais connus et pratiqués communément ?

Vous dites non, j'ai dit et je dis oui ; la thèse politique que vous avez entrepris de débattre n'a rien à voir ici ; je ne l'ai pas soulevée, et elle a été d'ailleurs éclaircie sinon complétement, au moins assez pour que le jugement de ceux qui se croient le droit de juger puisse être prononcé en suffisante connaissance de cause.

Je décline donc le combat que vous m'offrez, et refuse le terrain où vous voudriez l'attirer, ce qui, avec votre permission, ne m'empêchera pas de rectifier, dans l'intérêt de ma défense et de la vérité historique, quelques

erreurs de fait, les principales, qui, sous l'empire de préoccupations évidemment étrangères à votre science bien connue, et à la bienveillance qui est un des attributs, et non le moins honorable, de votre plume, se sont glissées dans la réponse adressée par vous à mes malheureuses réclamations.

1° La France, qui laissait ses soldats *sans habits et sans souliers*, n'avait pas *d'or*, c'est notoire, pour *payer* les tableaux de l'Italie, et pas un seul de ceux qui habitèrent temporairement le Louvre n'avait été *acheté* et par conséquent librement *vendu*. S'il en eût été autrement, vous les auriez gardés en 1815, comme la collection Borghèse, achetée par Napoléon, a été gardée par vous, quoique le droit que le prince Camille s'était arrogé de l'aliéner pût être légalement contesté.

2° En 1795; il existait à Naples le Musée Bourbon ou *degli Studj*, à Rome le musée *Pio Clementino* ou du Vatican et le musée du Capitole commencé par Pie V, à Florence les galeries Pitti et *degli Uffizj*, et à Turin, à Milan, à Venise, à Modène, à Parme, à Bologne, c'est-à-dire dans chaque ville, berceau d'une école, il y avait également des musées ou galeries appartenant au public. Je ne sais pas quels sont, selon vous, les *musées proprement dits*; mais en voilà certes qui ne me paraissent pas petits d'importance, ni en *petit nombre*, ainsi que vous l'avez prétendu. Je ne parle pas des collections privées, telles que la Borghèse, l'Albani, la Giustiniani, la Brignole, la Grimaldi, etc., car vous me répondriez avec raison que ce ne sont pas des musées, et pourtant plus d'une grande ville se contenterait de posséder une seule de ces collections que je passe sous silence.

3° A part les provinces dont se composent aujourd'hui les États de terre ferme du Piémont, et Rome avec sa *comarca*, l'Italie n'a jamais été divisée en départements français. Les royaumes napolitain et lombard, le duché de Toscane formaient des États indépendants *en droit*. Lors de la réunion du Piémont et de Rome à la France, la translation des objets d'art était un fait consommé, en sorte que toute votre théorie d'échanges tombe complétement ou ne porte pas sur le point en litige.

4° De même le régime des biens nationaux n'ayant été introduit qu'après cette translation, il ne put avoir sur elle l'influence que vous lui attribuez, sans dire que son application se fit en Italie avec une grande réserve, notamment pour les choses appartenant au culte. Les envois que l'empereur reçut de ses lieutenants, couronnés ou non, eurent peu d'importance, car les peuples murmuraient, et Joseph à Naples, Eugène à Milan, la princesse Élisa à Florence, Miollis et M. de Tournon à Rome, etc., hommes tous pra-

tiques et généralement bienveillants, pensaient avec raison qu'il ne fallait pas sacrifier la tranquillité publique à la satisfaction d'un caprice glorieux et multiplier à plaisir les difficultés qui surgissaient sous leurs pas.

Vous le voyez, M. le Directeur, les bases sur lesquelles s'appuient vos raisonnements sont fragiles; elles reposent sur des malentendus et se ressentent du trop d'empressement que vous avez mis à m'accuser; quant aux malédictions dont vous chargez la mémoire de l'illustre Canova, je m'en console en songeant qu'elles se changeraient en louanges sous votre plume, si, étant Français, il eût eu l'honneur de faire pour la France ce qu'étant Italien il fit pour l'Italie. La connaissance que j'ai de votre loyauté et de la rectitude de vos sentiments me persuade que vous en regrettez déjà l'inopportunité et l'injustice.

J'arrive maintenant à la véritable question. Le rapport de la commission de l'Institut avait accusé l'Italie tout au moins de négligence dans la conservation des chefs-d'œuvre de ses artistes, et l'engageait, pour l'amour de sa gloire, à se réjouir de ce que ces chefs-d'œuvre étaient sortis de ses mains.

La note qui sert d'introduction à la publication de ce document avait renchéri sur l'ironie des membres de l'Institut.

La réponse que vous m'adressez devient encore plus catégorique et précise, car elle affirme qu'en Italie on relègue les tableaux *dans des églises humides, dans des sacristies étouffantes, dans des chapelles abandonnées;*

Qu'on y laisse *pourrir ou brûler la toile, de telle sorte qu'elle n'a plus la force de soutenir la couleur qui s'en va par écailles ;*

Qu'on y laisse *réduire les panneaux en matière pulvérulente et les vers les piquer entièrement, de sorte qu'ils ne présentent plus un corps solide et doivent se briser en mille pièces au moindre choc;*

Que si l'on y *pratiquait l'art de la restauration, cet art consistait, même à Venise, à remplacer par la couleur nouvelle (Dieu sait de quelle manière!) les parties du tableau qui s'en détachaient par écailles, à boucher les trous des vers quand le tableau était peint sur bois... Quant à la restauration matérielle c'était tout simplement un marouflage plus ou moins grossier.*

J'ai répondu au rapport, j'ai répondu à la note qu'en Italie on veillait avec un soin extrême à la conservation des produits de l'art, qu'on s'en faisait gloire, et que cette conservation intéressait au point d'être non-seulement la préoccupation des particuliers, mais aussi celle des gouvernements. Pour prouver la vérité de ma réponse (c'est une habitude pour moi de prouver ce que j'avance), j'ai rappelé les pensions que le

Sénat de Venise payait aux artistes qu'il revêtait de cette charge conservatrice et notamment les mesures prescrites en 1778. Je réponds à présent aux accusations plus précises qui viennent de votre dernier écrit, qu'une commission de l'Académie de Saint-Luc, sous la présidence d'un prélat, remplissait à Rome la même mission, comme une autre commission la remplissait en Toscane, à Naples, etc., et si je ne craignais d'abuser de votre patience, si j'écrivais une dissertation et non une lettre rectificative, je pourrais en citer de pareilles dans chaque État et dans les villes principales de chaque État.

Vous affirmez que ces gouvernements, que ces commissions étaient des Vandales qui se permettaient *de repeindre, et Dieu sait de quelle manière!* (c'est votre propre exclamation) *les tableaux qui se détérioraient. De sorte que, dans un temps donné, le tableau entier devenait l'œuvre des restaurateurs, une sorte d'habit d'arlequin qui n'avait conservé du maître ni dessin, ni couleur; la composition seule était restée à peu près la même pour celui qui aurait su par abstraction rendre aux gestes leur noblesse primitive.* Vous affirmez cela; c'est beaucoup et rien en même temps. J'affirme, moi, c'est moins; mais comme je m'appuie sur les témoignages et les faits, mon affirmation prend un corps; or j'affirme qu'on ne s'est permis en Italie que par exception, exceptions blâmées, stigmatisées, regrettées, de porter une main sacrilége sur des choses entourées d'un respect extrême, qu'on a préféré et qu'on y préfère encore conserver les dégâts qu'il avait été impossible d'empêcher, ou que si l'on s'est décidé à les réparer, on y a employé les hommes les plus éminents et les plus habiles. Vous en avez des exemples dans plusieurs tableaux du Louvre, entre autres dans le *Saint Michel* de Raphaël, sur lequel j'aurai à revenir, *Saint Michel* qui a été restauré par le Primatice, et il suffira de remémorer que les Carrache eux-mêmes n'ont pas dédaigné de s'appliquer parfois à cette œuvre de dévouement, pour qu'avec tout le respect que je dois aux praticiens français d'aujourd'hui, auteurs de *la restauration intelligente et raisonnée* que vous regardez comme *une des branches de la peinture*, et à Hacquins que vous constituez leur chef, il me soit permis de penser que des restaurateurs de l'espèce de ceux que je me suis fait l'honneur de vous indiquer devaient avoir des mains passablement habiles à couper les habits d'arlequin dont une exagération, qui trouve son excuse dans l'excès de votre patriotisme et dans une vive imagination, a affublé les travaux de nos anciens peintres.

Nous possédons des tableaux, en grand nombre Dieu merci, qui ont été privés du bonheur d'aller recevoir, par des soins français, une *nou-*

velle splendeur et *une nouvelle vie;* nous possédons de ces tableaux qui excitent votre pitié, exposés à toutes les intempéries et à toutes les négligences, de ces tableaux *à la toile brisée*, *aux panneaux prêts à tomber en poussière au moindre choc.* La France, malgré *son empressement à servir la cause des beaux-arts*, et par là l'*Italie*, n'en a pu exporter que quelques-uns parmi les plus considérables. L'or anglais, malgré sa puissance, n'a pu pénétrer que par exception dans les établissements publics et les dépouiller. Je défie, non pas tout le monde, je ne suis pas assez impoli pour me le permettre, mais les anonymes qui vous ont suggéré cette étrange accusation, de me montrer dans un seul de ces tableaux la trace de la restauration barbare dont vous les gratifiez aussi positivement.

Au surplus, j'en appelle à vos propres paroles, aux quelques lignes qui sont plus bas des quelques lignes qui sont plus haut, car après le réquisitoire en règle que je viens de passer en revue, et en le continuant, la force de la vérité vous a fait écrire : *On n'y touchait jamais* (aux tableaux), IL EST VRAI, *excepté, peut-être, pour les vernir une fois par siècle.* Or, S'IL EST VRAI qu'on n'y touchait pas ou si, une fois par siècle, et votre *peut-être* est impayable, on n'y touchait que pour les vernir, comment et par quel miracle perdaient-ils le dessin et la couleur du maître et la noblesse primitive du geste sous l'affreux badigeonnage qu'il vous plaît de répandre sur eux.... *Dieu sait de quelle manière!*

Relisez le rapport sujet et cause de cette discussion que je regrette; des gens qui prennent soin de compter les gerçures et les traits de crayon; qui doutent, je ne sais à quel propos, ni pourquoi, à moins que ce ne soit pour conserver les habitudes dubitatives de leur science, qui doutent de l'originalité d'une tête, auraient-ils manqué de noter les *repeints* qu'il leur fallait enlever, c'est-à-dire de noter des choses essentielles qui auraient engagé leur responsabilité, si le succès de la restauration eût été imparfait, qui auraient rehaussé le mérite des restaurateurs et des humbles surveillants si le succès eût été complet?

Vous êtes loin d'ignorer que les corporations religieuses, que les fondateurs d'églises et de chapelles ont été les principaux promoteurs des arts en Italie, qu'ils rivalisaient avec les papes et les rois, pour obtenir la préférence des artistes célèbres, et qu'ils étaient tout fiers de voir les autels, les sacristies, les cloîtres érigés par eux, *illustrés* des chefs-d'œuvre qu'ils avaient acquis à grands frais, qu'ils avaient arrachés à de nombreux et puissants compétiteurs. Quoi d'étonnant que le propriétaire garde sa propriété et que les tableaux restent à la place pour laquelle ils sont faits? Tout le monde n'adopte pas pour législateur, n'accepte pas

pour loi le recueil de Martens; tout le monde ne pousse pas *le dévouement pour les arts* au delà des limites tracées par la morale, et si c'est un préjugé, il faut le respecter. Mais où avez-vous vu, vous qui avez été en Italie, à part quelques rares exceptions, de l'humidité dans les églises, de la chaleur étouffante dans les sacristies et l'apparence de l'abandon dans une seule chapelle, surtout dans une chapelle assez riche pour être décorée d'un tableau de maître? A l'occasion des très-rares exceptions que je vous ai signalées, les gouvernements et les papes surtout se sont empressés d'intervenir; les copies en mosaïque de Saint-Pierre n'ont pas d'autre origine.

Laissez-moi le répéter, car rien n'est plus péremptoire qu'un fait, les tableaux qui n'ont pas quitté ce milieu d'humidité, de chaleur et de négligence existent toujours; on peut les examiner, on doit les examiner si l'on cherche non pas à faire du patriotisme à froid, mais à s'éclairer, si l'on veut parler avec impartialité et en conscience. Sous leur couche d'antiquité, vous les trouverez plus solides, plus harmonieux, surtout ayant plus d'originalité que n'importe aucun de ceux qui ont passé par les opérations réparatrices dont vous êtes si fier pour la France.

C'est que, quoi que vous en puissiez penser, le rentoilage fatigue les tableaux; l'enlevage exerce une action peut-être électrique sur la couleur et l'altère; le polissage, n'importe la diligence de l'opérateur, n'importe les précautions les plus minutieuses, enlève les finesses du pinceau et les glacis; les vernissages opérés après l'enlèvement du vernis primitif agissent chimiquement, et, en révivifiant les huiles, abaissent certains tons, en élèvent certains autres, attirent le repoussage, provoquent les gerçures. Faites-vous un reproche aux Italiens de ce que, sachant cela, ils s'abstiennent le plus qu'ils peuvent de diminuer la valeur de leurs tableaux? Les appelez-vous, presque poliment, insoucieux, barbares pour avoir des idées ainsi faites? Si c'est cela que le rapport de l'Institut a voulu dire et si c'est cela que vous avez voulu confirmer, je dois en vérité m'humilier et vous faire des excuses, car au lieu de réclamations j'aurais dû vous adresser des remercîments.

Je sais que vous avez essayé de vous étayer, à votre tour, sur des documents, sur les *procès-verbaux qui furent dressés à la réception des tableaux malades et gravement compromis, conquis par l'armée française*, procès-verbaux dont vous nous promettez l'intéressante publication. Veuillez souffrir que je vous le dise, ces procès-verbaux continssent-ils ce que vous nous donnez à entendre, ils ne témoigneraient encore que bien faiblement en faveur de la thèse que vous soutenez.

Quant à la forme, il est évident que, n'étant pas contradictoires, ils ne peuvent pas avoir d'autorité sérieuse. L'exagération sera facilement soupçonnée si l'on réfléchit que ceux qui les dressaient avaient un immense intérêt à mettre les choses au pis, parce que plus la détérioration aurait été grande, plus grand aurait été le mérite de la restauration.

Quant au fond, un esprit aussi pénétrant et aussi logique que le vôtre n'a pas dû se dissimuler qu'il naît une confusion regrettable des paroles dont vous avez fait usage. Les procès-verbaux en question ne *constatent* pas, ou, s'ils avaient cette prétention, elle serait insoutenable, ne constatent pas *que les tableaux aient quitté l'Italie dans le plus déplorable état*; des procès-verbaux faits à l'arrivée sont incompétents à faire foi sur les circonstances du départ. Afin de les établir, il faut se reporter à la correspondance des agents envoyés pour surveiller l'expédition, et ils étaient, vous le savez, très-habiles. Or, si on lit cette correspondance dans les historiens qui l'ont compulsée et publiée en partie, on y acquiert la certitude qu'au moment de l'emballage chaque objet avait été minutieusement visité, mis dans le meilleur état et entouré des précautions les plus capables de le soustraire, autant qu'il se pouvait, aux dangers de la route. Les expéditeurs auraient été coupables si, en remarquant la vétusté et le délabrement des trésors confiés à leurs soins, ils n'avaient pas tout fait pour les consolider et pour les sauvegarder. Le mal constaté à l'arrivée, mal qu'on a exagéré du reste probablement, vient précisément des suites du voyage auquel on avait condamné ces précieux monuments, que le simple bon sens ordonnait de respecter, et en se reportant à l'horrible aspect que présentaient les routes avant l'Empire, en particulier celles de la France, la chose qui doit étonner, c'est qu'il ait pu arriver à Paris un seul morceau sans être devenu poussière. Force est donc d'avouer que les tableaux expédiés devaient posséder une solidité miraculeuse s'ils n'ont pas été mille fois broyés et mis en pièces.

Pour terminer cette lettre, dont la longueur dépasse déjà les bornes que je m'étais assignées, je n'ajouterai plus qu'un mot relativement à l'enlevage de la *Vierge de Foligno*. Cette opération, comme je l'ai dit, est toujours difficile, mais lorsqu'on l'a pratiquée sous les yeux et sous la direction des savants auteurs du rapport, elle avait été depuis longtemps inventée et appliquée non-seulement en Allemagne et en Italie, mais en France, sur le *Saint Michel* de François Ier, et avec un succès qu'on peut encore vérifier. Je pourrais citer d'autres exemples, et aussi l'Encyclopédie, des mémoires, etc., mais ce que j'en dis suffit. Dans les galeries italiennes on vous montrera des rentoilages tellement vieux qu'il est diffi-

cile de ne pas les croire presque contemporains des peintures qu'ils ont été appelés à fortifier. Il y en a même qui portent des cachets et des dates relativement très-anciens.

Le simple bon sens nous dit en outre que les procédés des arts, des sciences et des manufactures ne sont pas, dans les siècles éclairés, restés la propriété exclusive d'un peuple, à moins que les inventeurs n'en aient fait un secret, et que ce qui se savait en Italie devait nécessairement se savoir en France et *vice versâ;* prétendre le contraire, ce serait se livrer au paradoxe pour se donner le plaisir de le soutenir, ce serait affirmer l'absurde, comme l'affirmait Bachaumont, que vous citez, quand il répondait au comte de Caylus, plutôt ridiculement que *malignement*, que *les anciens peignaient à la détrempe et à l'eau d'œuf!!!*

Les choses étant ainsi, j'avais donc raison de taxer de boursouflage la narration ampoulée d'un fait ordinaire; peut-être, n'aviez-vous pas également raison de me faire un crime de ce que je sentais au cœur le coup de calomnies déshonorantes pour mon pays, de ce que je m'efforçais de les repousser le mieux que je le pouvais dans une langue qui n'est pas la mienne, circonstance qui, si l'indiscrétion d'un mot était admise, aurait dû me valoir quelque indulgence. Je ne sais pas non plus si vous avez tout à fait raison, pour justifier une injure et pour diminuer l'intérêt qui s'attache à l'injurié qui se défend, d'insinuer le souvenir d'un bienfait tout récent, lorsqu'il s'agit entre nous d'une question d'un autre temps et d'un ordre tout différent. L'Italie se rappelle, discerne et sait, soyez-en convaincu; elle sent le mal et le bien qu'on lui fait et voit pourquoi on les lui fait; elle sait et saura aimer chaudement et respecter la main qui s'est avancée vers elle amie et bienfaisante; mais l'Italie ne peut pas oublier que l'amitié ne se resserre, que la reconnaissance ne se conserve et ne grandit que par le respect réciproque. La main qui a répandu le bienfait n'a pas par le bienfait acquis le droit de souffleter, et personne, vous au cœur généreux moins que tout autre, ne doit trouver étonnant que l'obligé tressaille au soufflet et s'efforce de s'en défendre.

Veuillez, M. le Directeur, agréer, etc.

SEBASTIANI.

DOCUMENTS

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DES MUSÉES DU LOUVRE.

M. Frédéric Villot, dans la curieuse introduction qui précède son *Catalogue des Écoles d'Italie et d'Espagne,* a donné un historique succinct de la formation du Musée du Louvre en 1793; mais il s'est borné à signaler les querelles et les luttes qui eurent lieu entre les artistes à l'occasion de ce nouvel établissement, que chacun voulait organiser et conduire suivant ses idées ou ses intérêts. L'histoire du Musée est donc encore à écrire.

Voici un des documents les plus importants qu'on puisse consulter pour cette histoire. Il s'agit de la restauration des tableaux, au moment où venait de s'ouvrir le *Muséum français,* en vertu du décret de la Convention, daté du 27 juillet 1793. Le Mémoire, que nous croyons devoir réimprimer textuellement, n'est cité nulle part, du moins à notre connaissance, et les bibliographes ont négligé d'indiquer son existence ; la *France littéraire* de M. Quérard n'en fait pas même mention au nom de Picault, qui en est l'auteur et qui n'a pas d'article dans les biographies. Ce Mémoire, de 79 pages in-8°, a été imprimé à Paris, chez H. J. Jansen, en 1793.

Picault cependant est connu comme peintre et restaurateur de tableaux; il fit partie de la Commission temporaire des Arts, instituée par décret du 28 frimaire an II en remplacement de la Commission des monuments; il fut maintenu dans le Conservatoire du Muséum national, qui remplaça cette Commission à partir du 27 nivôse an II. On peut voir, dans son Mémoire, qu'il fut sans cesse en opposition avec plusieurs de ses collègues, et nous savons qu'il exerçait une sorte de suprématie, due à la violence de son caractère, dans la commission dont il était membre; car il se sentait soutenu par David et par les membres les plus fougueux de la Convention. Voyez les détails que M. Villot a recueillis

sur les actes de cette Commission dans laquelle Picault et Varon eurent la haute main jusqu'au 2 thermidor 1794.

Le Mémoire de Picault est non-seulement une pièce rare et ignorée, mais encore, répétons-le, un document du plus grand intérêt, rempli de renseignements précieux qu'on ne trouve pas ailleurs. On y verra quel était l'état matériel de diverses toiles célèbres, à l'époque où elles devinrent la propriété de la République, et l'on pourra ainsi apprécier le genre de restauration qu'elles ont dû subir depuis. Picault était certainement un restaurateur habile; il avait de plus l'expérience de son art, la science de la peinture, l'intelligence des écoles et l'habitude des tableaux. On ne peut donc pas douter des services qu'il a rendus au Musée national, malgré la manière maussade ou brutale dont il les rendait. Ce fut un de ces hommes utiles dans une circonstance donnée, mais gênants et nuisibles même hors de la nécessité qui les a produits et qui les met à l'œuvre. Son Mémoire mérite de prendre place dans l'histoire du Musée et des tableaux qu'il renferme.

P. L.

Observations de Picault, artiste restaurateur de tableaux, à ses concitoyens sur les tableaux de la République.

« Concitoyens,

« Les tableaux de la République sont menacés d'une ruine inévitable. J'ai vu les abus et je les ai dénoncés. Ma voix n'a point été entendue, et les mêmes désordres existent. Pour prix de mes réclamations et de mes efforts, je n'ai recueilli que l'insulte et l'outrage. Je suis las, à la fin, de lutter contre les individus et leurs passions, contre les sociétés particulières et leur insolent orgueil. C'est au public en masse que je vais parler; le public est incorruptible; il n'ambitionne ni les places, ni la faveur. Qu'il me lise et qu'il me juge.

« Je suis restaurateur de tableaux. Les leçons d'un père qui eut une réputation méritée, et quarante ans d'études et de pratique, m'ont procuré, dans cette partie, des succès que l'envie même ne me conteste pas.

« Artiste patriote, j'ai cru devoir à mon pays l'hommage de mes lumières et de mes talents. Une commission venoit de s'établir pour le rassemblement des tableaux provenant des temples supprimés. Je vis du premier coup d'œil le bien et le mal qu'elle pouvoit faire, et dans la vue

d'être utile, je remis, dès le 7 février 1792, au citoyen le Blond, membre de cette commission, le mémoire suivant :

« *A MM. les commissaires nommés pour le rassemblement des tableaux des temples publics supprimés.*

« MESSIEURS,

« Le sieur Picault, fils de l'artiste qui a découvert les moyens d'enlever les peintures, soit à l'huile, soit à fresque, et de les réadapter sur tout autre fond, a l'honneur de vous représenter qu'il a joint à cette découverte, perfectionnée par lui, tout ce que l'on peut désirer pour l'entière et parfaite restauration des tableaux.

« Les différentes opérations en ce genre, qu'il a faites depuis vingt-cinq ans, pour les amateurs les plus distingués, l'ont mis en état de vous offrir des preuves certaines de son talent pour restaurer les tableaux les plus délabrés, les mettre dans un bon et parfait état et les y conserver.

« Dans le nombre des tableaux que vous avez rassemblés, messieurs, il y en a plusieurs qui ont été restaurés par des personnes qui ont de la réputation dans ce genre, et ces tableaux ne donnent qu'une bien foible idée de ce que l'on doit attendre des moyens connus pour rétablir les anciens tableaux.

« Si cependant vous vouliez faire quelque comparaison entre ces ouvrages et ceux du sieur Picault, il auroit l'honneur de vous faire voir à l'hôtel de Penthièvre, place des Victoires, où il vous supplie de vous transporter, différens morceaux propres à constater ce qu'il est en état de faire dans cette partie.

« Comme il est vraisemblable qu'il ne sera pas le seul qui ait le désir d'être chargé de la restauration immense des tableaux qui doivent former le Muséum national, il a l'honneur de vous prier, messieurs, de l'admettre au concours public, que bien sûrement votre prudence vous engagera de faire, et d'agréer l'extrait ci-joint des différentes opérations préjudiciables ou utiles aux tableaux restaurés et à restaurer.

« *Signé:* PICAULT. »

Suivoit le détail de ces opérations.

« NOTA. Je donnerai par la suite plus de développement à ce Mémoire, et je le ferai imprimer avec cet écrit, si le temps me le permet. »

Quelques jours après, le citoyen le Blond m'engagea à lui donner un projet de mode de concours; je le fis et l'envoyai dans la forme suivante .

Projet de concours.

« Tout individu s'occupant de la restauration des tableaux doit être invité par les papiers publics à se rendre, à telle époque, dans un endroit désigné afin de s'y faire enregistrer pour concurrent.

« A telle autre époque, aussi fixée, les concurrens seront tenus de se rassembler, pour entendre la lecture des vues de la commission du rassemblement des tableaux sur le concours proposé, et sur les clauses et conditions dudit concours.

« La base doit être que l'établissement projeté d'un Muséum national, où doivent être rassemblés tous les tableaux de la République, y compris les plus précieux provenant des temples supprimés, pour servir à l'instruction publique, a déterminé les membres de la commission à proposer un concours, pour aviser aux moyens les plus certains, les plus durables, de restaurer et de conserver les anciens tableaux.

« En conséquence la commission du rassemblement des tableaux propose à tous ceux qui voudront concourir, de signer sur un registre qui sera ouvert à cet effet. Il sera dit dans ce registre que toutes les épreuves à faire se feront gratis sur les tableaux pris au dépôt, et donnés par la commission du rassemblement des tableaux; que ces épreuves seront illimitées, c'est-à-dire en tout ce qui peut concourir à la parfaite restauration des tableaux et à leur meilleure conservation;

« Que tout restaurateur peut s'enregistrer pour une partie de la restauration, ou pour la restauration entière.

« Les propositions de la commission consenties par la signature de concurrens, il leur sera fait lecture des différentes maladies dont tous les tableaux sont attaqués; des effets que produisent les moyens connus et employés jusqu'à présent; des preuves trop constantes de leur insuffisance, etc.

« Ensuite la commission proposera à ceux qui voudront concourir de venir à jour nommé, seuls au dépôt, pour, à leur gré, faire choix d'un tableau; celui qui aura choisi le tableau sera tenu d'analyser son état de délabrement dans toutes ses parties, par un procès-verbal, de même ce qu'il croira devoir y faire pour le rétablir, etc., etc.

« Lequel signera ledit procès-verbal. Que tous les procès-verbaux faits par chaque concurrent seront apportés un jour fixé par la commission, laquelle s'assemblera publiquement, et fera apporter tous les tableaux choisis étant sur le chevalet, afin que chaque artiste, membre ou non de la

commission, et chaque concurrent, puissent vérifier et constater la véracité du contenu aux proceès-verbaux, relatif à l'état de délabrement de chaque tableau à restaurer. Que tous artistes, ainsi que chaque concurrent, auront la liberté entière d'examiner, d'analyser, et l'état de chaque tableau choisi, et le contenu aux procès-verbaux, faire toutes observations et réserves qu'ils voudront ou croiront nécessaires, le tout par écrit et non autrement.

« Que chaque tableau vérifié par la commission et les artistes, en présence des concurrens assemblés, sera remis ès mains de celui qui l'aura choisi, pour en faire la restauration, avec copie de son procès-verbal.

« Qu'à fur et à mesure que chaque concurrent rapportera à la commission le tableau qui lui aura été confié, il lui sera délivré un récépissé pour lui servir de décharge.

« Que, lorsque tous les concurrens auront rapporté les tableaux qu'ils auront restaurés, la commission fixera un jour par la voie des journaux, où elle s'assemblera, ainsi que tous les artistes qui voudront s'y trouver. Chaque tableau restauré, mis tour à tour sur le chevalet, sa restauration sera analysée non-seulement par les artistes, mais même par chaque concurrent, qui aura le droit et la liberté de faire toutes les observations et réserves qu'il croira nécessaires, etc.

« Et que chaque restaurateur sera placé suivant le degré de son savoir. »

Le Mémoire, ma demande en concours, et mon projet de concours, tout eut le même sort et resta sans réponse. On vint pourtant, de la part de la commission, examiner mes restaurations à la galerie Penthièvre. Mais quels juges, bon Dieu! me furent envoyés! C'étoient, s'il m'en souvient, l'abbé le Blond, l'abbé Mongés et le Noir, garde des tableaux du dépôt, tous trois sans doute fort estimables, mais tous trois sans talens, sans connoissance en tableaux, sans la moindre idée de l'art de restaurer. Étoit-ce d'eux ou de moi que se mocquoit la commission?

J'avoue que j'aurois perdu tout courage, si le citoyen David, dont le zèle pour les arts qu'il honore est aussi connu que son amour pour la chose publique, ne m'eût, par son exemple, décidé à vaincre tous obstacles que l'insouciance, l'intrigue ou l'ignorance pouvoient m'opposer. Cependant le désordre commençoit à s'introduire, et l'on restauroit déjà au dépôt des Augustins.

J'attendois tout du temps et de la sagesse de nos législateurs, lorsque j'appris que, le 14 août 1792, l'Assemblée législative avait nommé une commission, formée de plusieurs membres pris dans son sein, pour le

rassemblement des chefs-d'œuvre des arts, épars dans les maisons royales.

Un rayon d'espérance vint alors me consoler; je crus que tout n'étoit pas perdu, et me préparant à de nouveaux efforts, j'allai trouver le citoyen Broussonnet, l'un des nouveaux commissaires, et lui demandai quels étoient les connoisseurs qu'il s'étoit adjoints dans cette mission délicate. Broussonnet me nomma Grandpré et Cossart, le premier devenu marchand de tableaux, l'autre, peintre en miniature, au-dessous du médiocre, et plus véritablement ouvrier qu'artiste. Je rougis d'un choix si honteux et le combattis par des considérations auxquelles Broussonnet ne résista pas. Il m'engagea même à venir au comité d'agriculture le même jour à une heure, pour conférer avec ses collègues. Je m'y rendis avec les observations suivantes :

Aux législateurs chargés du rassemblement des tableaux ci-devant de la couronne.

« Citoyens,

« Picault, fils de l'artiste de ce nom qui a découvert les moyens d'enlever les peintures, soit à l'huile, soit à fresque, vous représente qu'il croit instant qu'il soit procédé au rassemblement général de tous les tableaux du ci-devant roi, aujourd'hui patrimoine national, lesquels sont épars dans toutes les maisons royales, ensemble ceux qui sont à Paris, en dépôt au Louvre, et ceux qui peuvent être chez les gardes ou restaurateurs.

« Ensemble encore tous les dessins qui sont sous la garde du citoyen Vincent, aux galeries.

« Que le tout soit mis dans des lieux sains et secs, sous les scellés, jusqu'à ce que les circonstances puissent permettre d'établir un Muséum national, et qu'alors il soit fait un concours public entre tous les restaurateurs, à l'effet de choisir les plus habiles d'entre eux pour être à la tête de toutes les restaurations à faire à ces mêmes tableaux.

« Cette marche est de la plus rigoureuse nécessité pour obvier à tous les évènemens préjudiciables à la chose même; pour éviter toute dilapidation.

« Il est encore indispensable que vous vous fassiez remettre les inventaires qui sont entre les mains des trois gardes des mêmes tableaux. Duramaux a des manuscrits figurés de tous les tableaux qui sont à la surintendance à Versailles, dont vous avez besoin avant aucuns enlèvemens.

« L'indispensable nécessité de changer tout administrateur de l'ancien régime vous forcera, autant que votre peu d'habitude en ce que l'on nomme tableaumanie, à vous faire aider d'un ou de deux citoyens, qui, connaissant les tableaux dont il est question, ayent aussi l'habitude de cette même tableaumanie de première classe. Votre choix doit se fixer irrévocablement sur deux individus, qui sont le sieur Le Brun, et le sieur Lengliez. Ils vous seront d'urgente nécessité pour les connoissances générales et l'ordre à établir dans le cas de l'établissement d'un Muséum national.

« Tout autre choix, et notamment des sieurs Grandpré et Cossard, compromettroit votre réputation, et vos bonnes intentions ne se trouveroient pas remplies d'une manière digne de la mission qui vous est confiée.

« S'il s'agissoit de restaurer de suite cette immense quantité de tableaux, je vous observerois que vous devez à votre gloire d'établir un concours public, seul moyen de connoître les vrais talens et d'exciter l'émulation.

« J'ai des droits à cette restauration dont j'ai été expulsé par le despotisme le plus révoltant; mais je ne dois rien espérer que par ma supériorité de talens sur tous ceux qui s'occupent de ce genre de travail.

« Voilà, messieurs, ce que me dicte le soin de votre réputation, et mon amour pour les chefs-d'œuvre des arts, dont nous devons compte aux générations futures.

« *Signé :* PICAULT.

« Ce 19 août, l'an premier de la République. »

Broussonnet n'étoit point au comité; j'y retournai trois jours de suite, sans l'y rencontrer davantage; je me présentai chez lui, et ne fus pas plus heureux. En conséquence, je me déterminai à lui envoyer le Mémoire qu'on vient de lire, avec cette lettre :

« MONSIEUR,

« Je me suis rendu au comité le jour et à l'heure dont nous sommes convenus, sans vous y rencontrer; j'y ai retourné, je me suis présenté chez vous, toujours inutilement. Comme je n'entends rien à postuler, que cette espèce de métier ne peut s'accorder avec ma manière d'être, que je ne demande rien, que je n'ai besoin de rien, je vous envoie ci-joint le Mémoire que vous m'avez demandé; vous en ferez l'usage que vous dictera votre prudence.

« Je suis, etc., etc. »

Ce Mémoire et ma lettre eurent le sort de mon premier Mémoire et de mon projet de concours : ils restèrent sans réponse.

Que faisoient cependant nos deux savans adjoints, et l'immortel Grandpré, et l'immortel Cossard? Ils intriguoient pour être conservés, et ils furent conservés. Ils intriguoient pour obtenir des ordres du ministre. Ce fut en conséquence d'un de ces ordres qu'ils enlevèrent de la surintendance à Versailles, non pas quatorze tableaux, mais quatorze brancards de tableaux qui vinrent nuitamment à Paris, sans aucun état descriptif, sans la moindre note, sans autre garde qu'un commissionnaire, nommé Joseph. Duramaux les délivra sur parole, et effrayé peut-être par des menaces; car il est bon de savoir que l'ordre surpris au ministre ne regardoit que les tableaux des appartemens du château, et nullement ceux de la surintendance. Et comme si l'on eût craint que ces tableaux ne périsssent pas assez tôt, on chargea ce même Grandpré d'en restaurer plusieurs, et Grandpré, comme de raison, les défigura; nous lui devons la perte d'un Albane, d'un Netscher, d'un Metzu et d'autres. La commission nommée par le ministre Roland, sans doute pleine d'admiration et de reconnoissance, l'a exclu de la direction du Muséum national, ainsi que du logement qu'il s'étoit adjugé.

Cossard, non moins habile, mais plus heureux que son rival, a été adjoint à cette commission, connue sous la dénomination de la commission de six commissaires du Muséum. C'est elle qui va maintenant fixer notre attention. Nous reviendrons, chemin faisant, à notre ami Cossard. Suivons la série des faits.

Ayant été informé, le 2 septembre dernier, que le citoyen Heurtier avoit la confiance du ministre de l'intérieur, j'allai le voir, et le priai de me présenter à ce ministre, à l'effet de lui offrir mes talents comme restaurateur, et de lui demander avant tout un concours public qui mît chaque restaurateur véritablement à sa place.

Le citoyen Heurtier me dit qu'il ne pouvoit m'être d'aucune utilité, attendu que le ministre venoit de se nommer un conseil d'artistes pour la formation du Muséum national, et que c'étoit à eux que je devois m'adresser. Ce conseil, ou cette commission du ministre de l'intérieur, est composé des citoyens Vincent, Regnault, Jollain, Pasquier, le Bossu, et mon ami Cossard. Avant d'aller plus loin, disons un mot de leurs fonctions; nous parlerons ensuite de leurs personnes.

Leurs fonctions consistent :

1° A faire un choix de tous les tableaux dignes d'entrer au Muséum;

2° A établir l'ordre parmi ces tableaux en les classant exactement

par écoles, de manière à favoriser et accélérer l'instruction publique;

3° A faire restaurer les tableaux défectueux et malades;

4° A employer pour cette restauration les artistes qui y seront le plus propres;

5° A établir un concours public à l'effet de les connoître, et à les classer dans la proportion de leurs talens;

6° A distribuer des ateliers et des logemens convenables à ceux qui auront été admis;

7° Et enfin, à faire choix d'hommes connoisseurs par état et par pratique, pour surveiller et diriger cette immense restauration.

Voilà une partie de ce qu'ils ont à faire. Examinons maintenant quels sont les hommes chargés de ces importants devoirs. Dans le nombre des six qui composent la commission, je n'en vois que deux qui méritent mon estime, et le public les a nommés avant moi: c'est Vincent et Regnault, peintres habiles et reconnus pour tels. Qu'ils jouissent de leur réputation; j'applaudis le premier à leurs succès, et s'il falloit placer quelques-unes de leurs productions au Muséum, le premier je leur en ouvrirois les portes. Mais qu'il me soit permis de leur dire qu'ici surtout il est question de restauration, qu'il ne s'agit pas de créer un chef-d'œuvre, mais de conserver les chefs-d'œuvre des autres; que la peinture et la restauration ne se ressemblent point, et que le peintre le plus habile n'entend rien ou très-peu de chose à cette partie des arts, plus difficile et plus importante que bien des gens ne pensent.

C'est une vérité constante que j'ai développée dans une protestation aux artistes, qui sera imprimée à la suite de ce Mémoire, et à laquelle je renvoie le lecteur, page 57.

Jollain, qui se présente le troisième, est un peintre très-médiocre; madame Roland s'est ressouvenue qu'il avoit été l'ami de son père, et il a dû à cette ancienne liaison une place qu'il ne pouvoit devoir à ses talens.

Pasquier, homme de la même force, n'a point été protégé par madame; mais Pasquier est le compatriote et de tout tems l'ami intime de l'ex-ministre.

Par rapport au ci-devant abbé le Bossu, il a son mérite tout comme un autre. Je ne lui contesterai pas la gloire de savoir résoudre un problème, mais je lui conteste l'universalité des connoissances et des talens. Qu'il soit bon mathématicien, j'en suis bien aise; mais il n'est ni peintre, ni restaurateur, ni connoisseur.

Conséquemment sa place est à l'Académie des Sciences, et nullement

au Muséum. S'il me disoit qu'il ne s'est réservé que la distribution des logemens, comme directeur en cette partie, je lui répondrois qu'il n'a pas toujours gardé les proportions, puisqu'il s'étoit adjugé les trois appartemens de madame de Pontchartrain, tandis qu'il refusoit à un artiste recommandable un logement modeste. Cet artiste est Henriquez, graveur. J'oubliois de dire que le Bossu est encore le compatriote de l'ex-ministre.

Faut-il entretenir le public de l'ami Cossard? Pourquoi non? Cossard a bien aussi son importance, non pas précisément par ce qu'il vaut, mais par ce qu'il coûte. Cossard est de la commission du Musée, et logé pour sa peine. Cossard est de la commission des monumens et payé pour sa peine(1); et Cossard est un homme que je payerois volontiers, s'il vouloit être nul.

C'est encore un choix de l'ex-ministre. Cette digression m'a mené un peu loin; reprenons. Ne pouvant plus compter sur le ministre de l'intérieur, j'allai trouver son ami Jollain, qui venoit d'être nommé garde des tableaux de la République; j'offris mes services, et je demandai un concours. Jollain m'accueillit, loua mon zèle, et m'engagea à donner un Mémoire aux cinq (2) commissaires du Muséum, dont il me dit qu'il étoit membre.

Mais, ajouta-t-il tout de suite, ne songez pas à déplacer M. Martin de la Porte; c'est un ancien ami de Vincent, de Vien, de Pasquier, de Robert, et de beaucoup d'autres de ces messieurs de l'Académie. D'ailleurs, il a des talens, et vous n'y réussirez pas.

Je répondis à Jollain que je ne songeois à déplacer qui que ce fût, que je demanderois un concours public, et que je prendrois la place que m'assigneroit mon savoir. Il me dit: L'intention du ministre est de placer ainsi les artistes; mais, me répéta-t-il, on ne peut déplacer les anciens, tels que M. Martin de la Porte, et M. Haquin, rentoileur, dont le père a rendu des services. Nous parlâmes ensuite restauration, et Jollain m'apprit que pendant huit années il avoit vu massacrer tous les tableaux sans miséricorde : ce sont ses propres expressions, expressions dont il s'est servi devant beaucoup d'autres artistes, et que nombre de

(1) Trésorerie nationale, fol. 660.

Au sieur Cossard, commis de la commission des monumens, établie par la loi du 18 octobre 1792, pour ses appointements de novembre 1792, distribution du 7 au 12 janvier 1793... T.... 300.

(2) Ces commissaires n'étaient alors qu'au nombre de cinq. Cossard ne fut nommé qu'après.

tableaux perdus par la restauration et perdus sans ressource ne justifient que trop.

Le 12 septembre je portai à Jollain le Mémoire qu'il m'avoit demandé. Il le lut, le trouva raisonnable et bien pensé, me dit qu'on ne pouvoit me refuser ma demande en concours, et que le ministre en avoit l'intention comme j'en avois le désir; mais, ajouta-t-il encore, ne pensez pas à déplacer M. Martin de la Porte, ni M. Haquin, ce sont des anciens (1).

Jollain m'engagea à remettre ce Mémoire à Pasquier, chez lequel alors se tenoit l'assemblée. Je le fis sur l'heure même, et Pasquier me promit de le communiquer à l'assemblée pour qu'il y fût fait droit.

J'en donnai un double au citoyen Vincent, ami chaud et protecteur déclaré de Martin de la Porte. Vincent me promit (ce qu'il étoit bien décidé à ne pas me tenir) de l'examiner avec soin, de me communiquer ses réflexions par écrit, et de le discuter dans des conférences particulières avec moi, afin d'aviser ensemble aux meilleurs moyens de conserver les tableaux du Muséum.

Il ne me parla point de Martin de la Porte; mais je ne perdis rien pour attendre; le soir même il dit en confidence à l'un de mes amis, qui me le redit, que je ne devois point songer à déplacer M. Martin de la Porte.

Le citoyen Regnault, à qui j'en donnai également un double, me dit qu'il le connoissoit et que la commission du rassemblement des tableaux l'en avoit nommé rapporteur, lui et le citoyen Moreau, graveur; puis il m'ajouta qu'il falloit mettre à la restauration toute la promptitude possible et y employer beaucoup d'agens, parce que le ministre vouloit jouir du Muséum au printems prochain. Le ministre veut jouir du Muséum au printems prochain! Je rougis de retracer cet indécent propos. Grand Dieu! est-ce que nous sommes encore au tems de la prostitution des arts? Les jouissances publiques seront-elles encore la proie de l'ignorance et de la cupidité ministérielle? Et Roland, que j'aimois à croire honnête et vertueux, quoique égaré souvent par de perfides conseils et des amis ignares, ne seroit-il formé que sur le modèle des Dangivilliers et tant d'autres, qui n'ont été fameux que par leurs dilapidations et dont les noms sont écrits sur les ruines des tableaux de la République?

A cette incroyable proposition d'un grand peintre, je répondis que peu de gens étaient en état de bien restaurer, et que le concours leur prouverait cette vérité; que quant à moi, je n'employois jamais personne, mais que j'étais en état de diriger cette grande opération, et que je me

(1) Voyez le Mémoire ci-joint, n° 2.

concerterois volontiers avec les restaurateurs qui seroient choisis par la voie du concours. Ainsi se termina ma conversation avec Regnault.

Cependant mon Mémoire, que j'avois distribué avec profusion, ne fut pas lu à l'assemblée. Ce procédé est tout simple : une commission qui n'est composée que de membres ignares en connoissances de tableaux comme en restauration et protégeants, n'adopte que des protégés et rejette les artistes. On n'osa pourtant pas me mettre tout à fait de côté, et le 7 novembre, je reçus une lettre de six commissaires du Muséum, dont voici le contenu :

« Paris, 6 novembre, l'an Ier de la République française.

« Les commissaires du Muséum national vous invitent, monsieur, à « vous rendre chez le C. Jollain, l'un d'entre eux, au Louvre, ancien loge- « ment de M. Vien, jeudi prochain, 8 novembre, avant midi, pour con- « férer avec lui sur des objets relatifs à votre art.

« *Signés :* VINCENT, P. COSSARD, BOSSUT, REGNAULT, JOLLAIN. »

Je me rendis, aux termes de la lettre, chez Jollain. Il me dit : Messieurs les commissaires du Muséum, dans leur assemblée du vendredi deux du présent, ont arrêté que les citoyens Martin de la Porte et Haquin resteroient dans leurs anciennes places de premiers restaurateurs des tableaux de la République ; mais sur le compte que j'ai rendu de vos talens, ils vous donnent la seconde place.

Je répondis que je n'avois besoin d'autre recommandation que de mes talens, que j'attendois du concours la justice qui m'étoit due, et que je savois que c'étoit là le vœu du ministre.

Jollain, à qui l'on avoit bien fait la leçon, la répéta fort exactement, et me dit :

1° Que le ministre, n'ayant nulle connoissance en tableaux, s'en rapportoit à eux commissaires du Muséum, sous leur responsabilité ;

2° Qu'eux commissaires du Muséum, avoient irrévocablement arrêté qu'il n'y auroit pas de concours public ;

3° Qu'à cet égard toute espèce de réclamations auprès du ministre seroient inutiles, et qu'elles leur seroient renvoyées pour y répondre ;

4° Que les commissaires n'avoient pu prendre connoissance ni entendre la lecture de mon Mémoire, parce qu'il ne s'étoit pas trouvé dans le carton des Mémoires à lire, et que Pasquier, étant malade, n'avoit pu se rendre à l'assemblée pour le communiquer (1) ;

(1) Comme si Pasquier était le seul à qui j'eusse donné mon Mémoire ! comme si

5° Qu'on avoit cependant lu d'autres Mémoires, et jusqu'à celui du citoyen Bouin (1).

Jollain finit par m'engager à voir Regnault, qui devoit me conduire au local qui m'étoit destiné dans ma nouvelle dignité de second restaurateur. Je m'y rendis, moins pour user de cette faveur que pour juger des dispositions de cet autre agent du ministre. La conversation s'ouvrit de ma part par de nouvelles instances pour un concours public. Regnault m'ouvrit son âme tout entière; voici mot pour mot ce qu'il me dit :

« Je m'opposerai de tout mon pouvoir au concours, parce que nous ne voulons point de supériorité de talens. La supériorité de talens reconnue dans un ou dans plusieurs restaurateurs leur donneroit de droit une sorte d'inspection sur ceux qui en auroient moins : ceux-ci seroient exposés à des reproches sur la qualité de leur travail; ils prendroient de l'humeur et quitteroient la partie, en nous laissant le soin de faire restaurer par qui nous pourrions; ce qui contrarieroit les vues du ministre, qui veut jouir du Muséum au printemps prochain, et qui dans cette supposition n'en pourroit pas jouir. »

Je craignis ma réponse et je gardai le silence. Je le garde même aujourd'hui : quel est celui de mes lecteurs qui ne partage pas en ce moment les réflexions affligeantes qui se présentèrent en foule à mon esprit?

Enfin, Regnault me mena voir le local qui m'étoit destiné, celui qu'il me réservoit. Après bien des difficultés de ma part, et un million de subterfuges et de tergiversations, il me dit du ton le plus pressant : «Il faut, M. Picault, faire en sorte de nous donner quarante ou cinquante tableaux par mois, si vous le pouvez ; car il est d'absolue nécessité que le Muséum soit visible au printems prochain, le ministre le veut; et chaque tableau fini, nous l'accrocherons. Cela est d'autant plus pressant, que ce local est le logement de Ménageot, et qu'il faut le lui rendre à son arrivée à Paris. »

je n'en avois pas distribué à presque tous les commissaires! Le piége ici est trop grossier, et l'on ne sait qu'admirer davantage ou de la mauvaise foi ou de la sottise.

(1) Le citoyen Bouin, qui est d'une ignorance vraiment rare en restauration, fut declaré incapable, par la commission, sur la dénonciation de Rézerd, qui étoit son créancier de quinze à seize louis. Le bon Pasquier, fâché de voir la porte fermée à son protégé, s'en prit à Rézerd, et lui dit avec humeur : « Vous avez fait là un beau coup! si vous n'aviez pas dit que Bouin n'a pas de talens, il eût été employé à la restauration des tableaux de la République, et il vous auroit payé. » C'est Rézerd lui-même qui est mon auteur et qui raconte l'historiette à qui veut l'entendre. Et ce même Pasquier fait restaurer les tableaux de la République chez lui par ce même Bouin, quoique reconnu sans aucun talent.

Quarante à cinquante tableaux à restaurer par mois! Comme vous y allez, M. Regnault! Mais Jollain, mais Pasquier, mais l'ami Cossard, malgré leur grand talent et leur incroyable fécondité, ne pourroient pas barbouiller autant d'enseignes à bière dans le même espace de temps. De deux choses l'une: ou vous êtes de mauvaise foi, ou vous ne vous connaissez point en restauration; et sous ce dernier rapport, comme sous le premier, vous êtes un agent bien dangereux.

Sur l'observation que je lui fis, qu'il étoit honteux de n'avoir point d'atelier convenable pour une restauration aussi grande et aussi précieuse, il me répondit franchement, que cela étoit impossible, parce que le ministre vouloit loger tous les peintres de l'Académie.

Je le quittai et me rendis chez Pasquier, toujours avec mon projet de concours; car je ne voyais que ce moyen de sauver les tableaux de la République. Pasquier me dit que le concours étoit impraticable, parce que le ministre vouloit jouir du Muséum au printems prochain; que d'ailleurs eux commissaires avoient choisi, dans leur assemblée du deux novembre, des restaurateurs connus. Ceci l'amena naturellement à l'éloge de Martin de la Porte, premier restaurateur des tableaux de la République, dont il me fatigua pendant une heure, sans pourtant s'oublier lui-même. Lassé, excédé de tant d'ignorance et de présomption, je fis à Pasquier ces questions directes: Connaissez-vous celui qui a restauré, aux Chartreux, *Notre Seigneur en jardinier, apparoissant à la Magdeleine*, tableau de Le Sueur, perdu par la restauration? Connaissez-vous, aux mêmes Chartreux deux tableaux du Féty, tableaux également perdus?

Connoissez-vous, encore aux Chartreux, un grand Boulogne, nétoyé et altéré?

Connoissez-vous, à Versailles, dans la chapelle du château, un tableau de *Sainte Thérèse*, peint par Santerre, que l'on a nétoyé en 1790, et que l'on a perdu sans ressource, au point que Duramaux a été obligé de le soustraire aux regards du public?

Connoissez-vous le tableau de Boulogne, même chapelle haute, représentant *Saint Louis*, qui engage les chevaliers chrétiens à supporter les tourmens que leur font souffrir les infideles dans la Palestine, etc., etc. également nétoyé et perdu?

Pasquier me répondit que non. Eh bien! lui dis-je, tous ces tableaux ont été restaurés et ont été perdus par votre protégé le célèbre M. Martin de la Porte. Allez voir les quatre premiers aux Augustins, où ils sont en dépôt; Duramaux vous dira des nouvelles des autres.

Pour me rassurer, Pasquier me dit qu'il veilleroit lui-même et ses col-

lègues avec lui, à ce qu'il n'arrivât aucun dommage aux tableaux de la République, et Pasquier ne me rassura pas.

Il me donna, avant de nous quitter, un dernier trait de son ignorance, dont pourtant je n'avois pas besoin. Vous connoissez Le Brun, me dit-il, il nous offre aussi ses services pour le Musée; mais nous n'avons pas seulement lu son Mémoire, et le ministre, à coup sûr, ne s'avisera pas de l'employer. Cet homme prétend se connoître mieux que nous en peinture, en restauration, en arrangement! Mais nous en savons plus que lui. Ainsi parla Pasquier; il étoit tout simple que l'apologiste de Martin de la Porte fût le détracteur de Le Brun.

J'étois depuis assez long-tems le jouet de ces messieurs, pour qu'il me fût permis de les balloter à mon tour; en conséquence je fis à la commission la demande d'un logement au Louvre : c'étoit allumer la bile de tout animal à deux pieds, connu d'académicien; c'était me mettre sur les bras les braves et respectables commissaires, qui tous regardent le Louvre comme un domicile qui leur est acquis de droit. N'importe, je voulus m'égayer, j'avais fait tant de mauvais sang! Et puis, comme l'a fort bien dit quelqu'un :

Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs.

J'écrivis donc à la commission la lettre suivante, qui fut remise à Pasquier :

« MES CONCITOYENS,

« Je ne peux ni ne dois vous abuser; je m'en voudrois à moi-même.

« Mon intention, en examinant le local pour mon atelier, a été de restaurer un tableau d'abord, qui pût donner une haute idée de ce que je sais; et, d'après l'examen de sa restauration, de vous déclarer que je ne peux ni ne dois m'assujettir à sortir tous les jours de chez moi pour aller travailler au Louvre. Or, pour éviter toute réclamation qui pourroit contrarier le vœu du ministre, je demande que si mes talens peuvent être utiles à la République il soit joint aux deux pièces que j'ai choisies pour mon atelier, un logement où je puisse poster mon ménage et mon domestique.

« A ce prix, mes talens sont dévoués à la gloire de la République, à celle du ministre et à votre réputation sans réserve.

« Pour ce qui est du prix à y mettre, il faut d'abord opérer, et j'en espère le fruit d'après ce qu'ils seront jugés. »

Cette lettre produisit l'effet que j'avois prévu. Il fut décidé que je n'aurois pas d'ouvrage. Quoique frappé de cet anathème, je me décidai à aller chez Pasquier, qui m'avoit engagé à venir voir ses tableaux et ses restaurations (car aujourd'hui qui est-ce qui ne se mêle pas de restaurer?). Pasquier me reçut fort bien, parut fâché de ma lettre et de ma demande d'un logement, et me conseilla bénignement d'aller demander pardon à Jollain, qui voudroit bien m'accorder le local qui m'avoit été indiqué pour mon atelier. Je répondis que je n'avois ni assez de courage, ni assez de vertu, pour une pareille démarche.

Nous montâmes dans son cabinet : Voici, me dit Pasquier, un tableau du Guide; c'étoit un Zuccaro qu'il avoit restauré. Je ne voulus pas le détromper sur cette bévue (1); il est cruel d'ôter à un homme une erreur qui lui est chère, quand cela ne fait de mal à personne. Enfin, je le quittai plus décidé que jamais à sauver, autant qu'il seroit en moi, les tableaux de la République. Pour cet effet, je me présentai le samedi 1er décembre à la société des Artistes, réunis en la salle des ci-devant Pairs, au Louvre; là je me constituai le dénonciateur de la commission du Musée; je rendis compte de mes démarches auprès de ses membres, de l'inutilité de ma demande en concours, du refus qu'on en avoit fait, et des honteux motifs de ce refus; j'accusai l'effrayante restauration faite

(1) A propos de bévue, il faut dire un mot du citoyen Restout, peintre comme beaucoup d'autres; comme beaucoup d'autres, de l'Académie, membre de l'Académie de peinture, et du reste fils inconnu d'aïeux célèbres dans les arts. A ne considérer que son importance, à ne voir que les places qu'il occupe et l'espace qu'il remplit sur le globe, on le prendroit pour un grand homme, car Restout est de la commission des monumens, Restout est commissaire du pouvoir exécutif au garde-meubles; Restout a trois logemens : l'un à ce même garde-meubles, l'autre aux galeries du Louvre, et le troisième aux Menus-plaisirs. C'est l'enfant gâté de la fortune. La nature, en revanche, ne l'a pas traité aussi favorablement; elle lui a refusé le talent du peintre et celui du connoisseur pour le condamner à l'obscurité académique. Malgré cet anathème, Restout n'a pas laissé de se faire connoître; c'est un de ceux qui ont fait accroire au citoyen Roland que la commission des six étoit un excellent choix, et que les peintres seuls se connoissent en tableaux, en arrangemens, en restauration, etc. C'est un de ceux qui, à la vente de différens tableaux, faite aux Bons-Hommes de Passy, prirent tout bonnement deux originaux du Bourdon pour deux copies, et les laissèrent vendre à vil prix; c'est encore un de ceux qui travestirent en un superbe tableau de Raphaël une malheureuse copie qui traînoit dans les greniers de Saint-Lazare, et qu'ils évaluèrent 200,000 liv. Enfin c'est un de ceux qui, envoyés à Saint-Denis pour examiner environ 200 tableaux n'en trouvèrent que 20 qui parussent mériter les honneurs du Muséum; et presque tous étoient de Restout.

aux tableaux de la République sous l'ancien régime, et je protestai hautement qu'à mes risques, périls et fortune, je serois le défenseur de ceux qui nous restoient; j'invitai les artistes réunis à me seconder de tous leurs efforts, et à demander à la Convention nationale que toute restauration fût suspendue jusqu'après un concours public; je déposai en même tems sur le bureau un double Mémoire à la commission des six, avec mon projet de mode de concours. Mon zèle eut pour un moment le succès que j'en avois espéré. La société des Artistes, nombreuse ce jour-là, reçut avec transport et mes dénonciations et mon invitation au projet de pétition.

Moreau seul ne fut de l'avis de personne; il blâma tout indistinctement, et la démarche que je faisois contre la commission, et ma demande en concours, et mon refus de restaurer les tableaux de la République, à défaut de ce concours.

Ses réclamations et ses emportemens ne m'effrayèrent pas, et devoient pourtant m'effrayer, car Moreau, à force de crier, ne laissa pas de se faire quelques prosélytes, et, soit dit en passant, ce moyen a réussi à bien d'autres qu'à lui. Quelques artistes se rangèrent donc avec le tems à son opinion. Les autres, presque tous jeunes gens, à peine échappés de l'école, n'osèrent se décider sans l'aveu de leurs anciens maîtres. Vincent, Regnault, Jollain, Pasquier, Cossard, toute la horde de la commission fut consultée, et ces patriarches des arts dictèrent l'arrêt de ma condamnation à cette jeunesse sans expérience qui imploroit le secours de leurs lumières.

Mon zèle s'accrut par les obstacles; je vis qu'il étoit tems de frapper de plus grands coups, et d'arracher par le secours des loix ce qu'on refusoit d'accorder à la raison. En conséqueuce, le 25 février dernier, je me présentai, assisté d'un huissier, à la société des Artistes réunis, pour y protester juridiquement contre les désordres qui se continuoient, comme aussi contre toute pétition contraire au bien des arts, que cette société pourroit adresser à la Convention nationale; la sommant en même tems de se réunir à moi, pour obtenir et la suspension des restaurations actuelles et l'établissement d'un concours public ouvert à tous les artistes.

Voici la copie de mon acte de protestation que j'engage à lire avec bien de l'attention.

« Moi Picault, citoyen françois, artiste restaurateur de tableaux,

« Considérant que, depuis plus de quarante ans, les ministres qui ont

eu l'administration des arts n'ont cessé de s'entourer, pour former leur conseil, de peintres et d'individus qui n'avoient nulle connoissance en arrangement de tableaux, ni en restauration ;

« Que ceux-ci, à leur tour, n'ont fait choix que de restaurateurs ignorans ou médiocres qu'ils n'étoient en état ni de diriger, ni de surveiller, parce que des peintres n'entendent rien à la restauration ;

« Qu'il en est résulté le plus mauvais ordre, soit dans la distribution des tableaux qui ont été exposés aux regards publics, soit dans l'arrangement de ceux qui doivent former la réunion des écoles ;

« Que beaucoup de ces tableaux ont été gâtés, et même absolument perdus par l'ignorance des restaurateurs et par l'incapacité des peintres ; que ces ministres et leurs agens ont constamment rejetté les moyens, que des hommes véritablement artistes et des connoisseurs par état et par pratique n'ont cessé de leur offrir pour amener un meilleur ordre de choses;

« Considérant que le ministre Roland, chargé de la formation du Muséum national, s'est dirigé par les principes de ses prédécesseurs ;

« Qu'il ne s'est adjoint que des peintres, et même des agens étrangers à la peinture, soit pour faire le choix des tableaux à placer au Muséum, soit pour l'arrangement de ceux qui doivent servir à l'instruction publique, soit enfin pour la nomination des restaurateurs et des connoisseurs capables par leurs talens et d'opérer eux-mêmes et de diriger ;

« Qu'il s'est opiniâtrément refusé, lui et son conseil, aux salutaires avis que les artistes, les vrais connoisseurs et les tableaumanes n'ont cessé de lui donner pour le décider à changer de principes, et à en adopter de meilleurs, dans cette importante partie de l'administration des arts ;

« Qu'il n'est résulté de cette gothique administration que le plus affreux désordre, opéré tout à la fois, et par l'ignorance des restaurateurs, qui ont perdu nombre de tableaux sans ressource, et par le mauvais arrangement de ces mêmes tableaux où l'on n'a point observé l'ordre des écoles, où souvent une copie fait pendant avec un original ;

« Considérant enfin, que ces tableaux ne sont point une propriété ministérielle ; qu'ils appartiennent à la nation, et conséquemment que tout citoyen françois, artiste ou non, a le droit de veiller à la conservation de cette propriété nationale, et que c'est un devoir pour lui de réclamer contre tout abus en cette matière ;

« Moi Picault, ci-dessus dénommé, j'ai requis le citoyen Bouilliat,

officier public, de signifier aux Artistes réunis, peintres, graveurs, sculpteurs et architectes, l'acte ci-joint.

« Ce 23 février, l'an II de la République.

« *Signé :* PICAULT. »

L'an mil sept cent quatre-vingt-treize, le deuxième de la République françoise, et le vingt-trois février, six heures de relevée, à la réquisition du citoyen Picault, artiste restaurateur de tableaux, demeurant à Paris, rue et faubourg et section du Temple, nº 11, où il élit domicile, je Joseph-Antoine Gaëtan Bouilliat, huissier en la ci-devant chambre des comptes de Paris, demeurant rue de Tracy, section des Amis de la patrie, pourvu de patente, sous signé, me suis transporté à la société des Artistes réunis, séante au Louvre, Salle des Arts ci-devant des Pairs, où j'ai été introduit par le citoyen Picault, à l'effet de déclarer, faire lecture et signer à ladite société, que ledit Picault, ne cessant de se constituer le défenseur des arts, proteste authentiquement en son propre et privé nom, à ses risques, périls et fortune, contre l'assurance perfide et mensongère que l'on pourroit faire à la Convention nationale, ou à toute autre autorité légalement constituée, que les peintres seuls peuvent et doivent diriger l'établissement du Muséum national, faire le choix des tableaux qui doivent le former, les placer par ordre d'école, restaurer les tableaux de la République, et diriger cette grande et célèbre restauration, par cela seul qu'ils sont peintres faisant des tableaux, et que tout autre individu n'exerçant pas, mais connu sous le nom de connoisseur ou restaurateur, ne peut être indiqué aux législateurs, ni entrer dans la formation du directoire des arts, ni même être en concurrence avec eux, soit pour opérer, soit pour diriger.

Observe, au contraire, ledit Picault, que l'art de peindre et celui de restaurer ne se ressemblent en rien ; que le peintre qui peut produire un chef-d'œuvre gâtera les chefs-d'œuvre d'un autre, en voulant les restaurer ; que dans un tableau malade et défectueux, le plus célèbre peintre substituera sa manière à la manière des Raphaël, des Carrache et des Titien ; qu'il ne résultera de sa retouche qu'un assemblage monstrueux dont l'effet assuré sera de déprécier le tableau ; que le peintre ou ne s'est point occupé de cet objet qui demande des études longues et suivies, ou qu'il ne s'en est occupé que médiocrement et d'une manière accessoire ; que pour restaurer avec succès il faut une étude particulière de préparation première, d'opération aussi utile qu'indispensable, de même qu'une habitude consommée des manières et préparations des maîtres de

chaque école, qu'il s'agit de retrouver, si elles sont perdues, et de conserver si elles ne sont qu'altérées, et rendre, en un mot, jusqu'aux nuances les plus légères qui caractérisent et chaque école et chaque maître, et que le peintre étranger à ce genre de travail, subdivisé à l'infini, n'a presque jamais adopté qu'un seul maître ou modèle qu'il se propose d'atteindre ou de surpasser : vérité constante dans les arts et confirmée par l'expérience, par le peintre de bonne foi, et par l'aveu même de l'un de nos plus fameux artistes ; au lieu que le restaurateur qui étudie tous les maîtres et toutes les écoles ne s'est point fait et n'a point dû se faire, comme le peintre, une manière à part.

Il a fait le sacrifice de ses propres idées pour se plier aux idées d'un autre ; il n'a plus d'existence à lui ; il existe hors de lui-même ; et comme ces rois de théâtre qui nous représentent ou la colère d'Achille ou l'orgueil d'Agamemnon, il doit aussi nous retracer tantôt la touche fière et vigoureuse des Raphaël, des Caravage ; tantôt les grâces touchantes et suaves du faire des Corrége, des Titien, etc.

Et quand ces grands hommes ne sont plus, c'est lui, c'est lui seul qui peut vous consoler de leur perte, en faisant revivre les précieux restes de leur génie, de leurs talens et jusqu'à leurs défauts.

Proteste encore ledit Picault, tant en son nom qu'au nom de tous ceux qui aiment les arts, contre les désordres introduits par la commission du Muséum national sur les tableaux de la République, restaurés par des mains inhabiles, allarmante restauration qui va coûter des sommes immenses, déshonorer nos chefs-d'œuvre et anéantir ce fonds inappréciable dont nous ne sommes que les dépositaires, et dont nous devons compte à notre siècle et à la postérité.

Et pour arrêter les suites d'un pareil désordre, il somme la société des Artistes de prendre, séance tenante, un arrêté par lequel elle députera, à l'instant même, vers le ministre de l'intérieur, pour lui demander qu'il suspende sur-le-champ toute espèce de restauration des tableaux de la République, jusqu'à ce que, par un concours public, il ait été fait choix d'individus propres à établir l'ordre nécessaire au Muséum national, et également propres à faire avec un succès certain cette immense restauration ; que si, par un silence ou par une inaction non moins condamnable, ladite société paroît autoriser de semblables désordres, ledit Picault l'en rend et l'en rendra, autant qu'il sera en lui, responsable aux yeux de la nation et de l'Europe entière.

Quant à d'autres protestations, dénonciations d'abus, réclamations, renseignemens, réserves, etc., ledit Picault déclare qu'il y persiste et s'en

réfère, par rapport à ces différens objets, tant au procès verbal-de la société des Artistes du premier décembre dernier, qu'au Mémoire en demande en concours public qu'il a remis à la commission des six, et dont il a déposé le double sur le bureau de la société des Artistes. Où étant et voulant commencer la lecture de tout ce que dessus, les membres de ladite société s'y sont opposés, en disant que dans une société d'artistes libres aucun membre n'avoit et ne pouvoit notifier son opinion, dire et protestation par le ministère d'un officier public, et qu'il n'auroit pas même dû être introduit dans ladite société; qu'il falloit que le président m'interpellât de quel droit je me suis introduit et qu'il me déclarât de me retirer; ce que le président ayant fait, je lui ai répondu que, comme officier public et requis par un citoyen, je n'ai pu ni dû lui refuser mon ministère; et sur les sollicitations et réquisitions réitérées du citoyen Picault, de continuer la lecture de l'acte ci-dessus, le président de la société, après avoir consulté l'assemblée, m'a sommé de me retirer sans me permettre de remplir mon ministère, à quoi obtempérant et m'étant retiré, j'ai de tout ce que dessus, fait et rédigé le présent procès-verbal pour servir et valoir à ma partie ce que de droit; dont acte.

Pour copie conforme.

« *En marge est écrit:*

« Enregistré à Paris, le 26 février 1793, IIe de la République, reçu « 15 sous, et signé Lecler. »

La présentation de cet acte fut reçue avec des cris de fureur; on refusa d'en entendre lecture; on refusa d'en recevoir copie; l'assemblée étoit vraiment en convulsion; nous craignîmes, l'huissier et moi, la suite de l'orage qui ne faisoit que commencer, et pour en éviter les éclats nous avisâmes à la retraite.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Legs et ventes d'objets d'art à Valenciennes, aux xve et xvie siècles.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

La bienveillance toute particulière avec laquelle vous avez bien voulu insérer dans votre savant recueil mes divers envois, me fait espérer que vous me permettrez de signaler aujourd'hui à vos nombreux abonnés quelques œuvres d'art que je ne vois mentionnées dans aucun ouvrage.

Je parlerai d'abord des *repos le Jésus*, qui, à dater de 1451, figurent assez souvent, à Valenciennes, dans les testaments.

A cette date, en effet, Colle Delincourt lègue à son fils *son biel repos le Jhésus* et tout ce audit *repos*, appertenant, avoecq tous telz joiaux, relicques, aournemens et aultres choses qu'elle a accoustumez de mettre sur son autel.

En 1466, Jehanne Joye donne son *repos le Jhus*, et tout ainsi qu'il est, fors le *taulet* (tableau) qui y est, qu'elle lègue à une autre personne.

En 1479, Collart Creste laisse à l'Ostel-Dieu *ung repos d'argent*.

Longtemps après (1492), Marguerite de le Feure, velve de Jehan de Keauvrain, lègue à sa fille une aficque d'or, *où yl y a une portraiture d'une femme toute de perles* (1), *tenant en ses mains ung ruby, aussi par desoubs ung saffir, et autour, quattre gros perles avecq deux brancques chergiés de paillettes d'or y servans, et ung repos avecq ung Jhésus d'ivoire* (2), *ainsi comme yl est audit repos* (3).

En 1499, Regnauld Gryer, juré de la paix et escevin, donne à l'église Saint-Géry, *ung repos d'argent, aorné d'afficques et de juaux*.

(1) En 1478, on parle d'une afficque d'or, *à une pucelle nue de cocquille de perles*, aournée d'un safir, ung rubis et IIII perles, pes. XXVIII estrelins. En 1522, on mentionne *ung coffret de cocquilles de perles*.

(2) En 1499, Regnauld Gryer donne à une religieuse de Beaumont son *petit Gésus d'albâtre, ainsi acoustré comme yl est en sa maison*. En 1534, Jehanne Bertrand lègue à une religieuse de Maubeuge ung *Jhs*, *acoustré d'une robe de velour et autres acoustremens y servans*.

(3) A son neveu elle donne *ung Agnus Dey d'or, avecq unes paternostres de blancque ambre*.

Cette même année, Jehanne Capelle, beghine, lègue (1) à suer Jehanne Cappelle, sa niepce, religieuse de Gonay, *ung repos le Jésus*, *le couvertoir et les clocquettes y servans*.

Certaines familles en possédaient plusieurs, puisque Henry de Bury donne (1516) à Marye de Bury, sa fille, les bonnes heures (2), *repos* et demy chaint qui fu sa femme, et à la femme Jehan de Bury le *repos*, qui fu sa feue soer hanonceau et ung aneau d'or (3).

En 1522 demoiselle Jaque Ricquier lègue à la religion des grises seurs de Tournay *son repos doret*, *garny d'un couvretoir de sanguin velour*, *chargié de perles à tout une petite relicque y pendant.*

En 1559, Ysabeau Rousseau mentionne dans son testament *ung Jésus à mettre sur ung buffet*, *ensamble la robbe*, *bonnet et tout ce enthièrement de quoy yl est acoustré; son petit Jesus et ung petit agnus d'argent doret y pendant* (4).

Les *zelles d'or* ne sont pas non plus, que je sache, mentionnées dans les divers inventaires déjà publiés, et toutefois je vois qu'en 1412 Olivier de Lannoit, sire d'Arondiel, vend à Edouwars de Raymes *une zelle d'or* de XL pièces, en cascune pièce une flourette, dont les aucunes d'icelles flourettes sont blancques, les aucunes vermeilles, et les aucunes verdes, se fault (manque) une flourette à l'une des pièces et I anelet à I autre d'icelles pièces, et se y a X afficques d'or, dont les II ont cascune I deamant ou milieu, et est li uns de ces deamans plus grans que li autres. En V des autres afficques a ou milieu cascune I rubit ou I balait, et es III autres afficques, à III saffirs, réservet que li uns est uns voiriaux. Et de ces X afficques les V ont cascune III perles, et les autres V, cascune VI perles.

Les affiques, alors fort à la mode, étaient d'une grande magnificence, car nous voyons qu'en 1441 Bauduins, dit le Liégois, de Humières, sire

(1) Parmi ses autres legs figurent *ung saint Jehan doret d'or et un saint Pol doret d'or*.

(2) Dans le testament de Bauduin Doultremont (de la famille de l'historien de Valenciennes) figurent (1522) *ses bonnes heures et deux libvres françois, à choisir dans sa bibliothèque.* En 1516, Arnoul de Werchin vend à Henry Doultremont, marchant, une grande eghière d'argent, *en forme de gheulart*, pesant III marcs, VIII estrelins.

(3) en 1480, ung anel d'or, *nellet de noir*, ayant une pointe de deamant, figure dans une vente.

(4) On y voit aussi mentionné une figure de Dieu de pitié, *où yl y a ung voire encasset, ung petit tableau, où est l'imaige de saincte Anne, ung tableau où l'imaige de la Vierge Marie est pourtraict; ung aultre tableau ayant l'imaige de saincte Margherite; ung tableau de saincte Barbe.*

de Witermont et du Maintuil, chevalier, vend à Robert de Vendegies, bourgois de Valenchiennes, une afficque d'or, gharnie d'une fleur de deamant à IIII *pauples*, ossy d'un ruby audeseure en I bouton d'or et de II kainettes à IIII perles y pendans, pes. XX estrelins et II frelin, à cause et pour une pention viagère de VIII l. t. par an, qu'il devoit audit Vendegies et à sa femme.

Dans les ventes figurent aussi : (1479) ung collereau d'or, aourné de pieres et de perles, à trente huit afficques, pes. IIII on. et V est.—1483, une aficque d'or, esmaillié blancque, *à manière de touaille,* à ung ruby, I deamant en table et I perle, et ausi aiant III boutonchiaux entre deux. — Une autre aficque d'or, esmaillié de vert, à *une seraine* (1), d'autre lez, *à manière d'escafottes*, à ung deamant en table (2), ung ruby et deux perles. — Une aficque d'or d'entrelacure de fil d'or, à ung balet, I safir, I perle, et ou milieu, I petit deamant *à ung cuer nellé de noir* (3) à I ruby dedans, à une petite chainette pendant à une rosette (4).

Les fleurs de diamant à IIII *pauples* étaient fort recherchées.

En 1443, haults et nobles mons. Anthonne de Rocebaron, signeur de Bersy, chevalier, vendait ung coller d'or, garny de XII perles, de XII rubis et de plusieurs perles et poirettes pendans, dont yl en y a III perdues, et auquel coller a pendant à fillet I fremail d'or, garny de I perle, de I deamant à pointe, de I ruby, et, ou millieu, *une fleur de deamant* à IIII *pauples*, et II perles pendant audit fremail : celui coller pesant ensi garny VI onches, ou environ.

Un autre fremaillet est ainsi décrit, en 1446 : I fremaillet d'or, a tout II pendans de paillettes d'or et de perles, ycelui fremaillet garny d'un deamant pointut, et I ruby et I perle dallez (auprès) et I grain d'émeraude au millieu, pes. XVI estrelings et III frelins (5).

J'ai l'honneur d'être, etc.

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 26 août 1859.

(1) 1395. I demi tour de femme, sans glan et sans clous ; si a à cascun membre *une sierme* (sirène) *de mer*, pesant parmi le tissut IIII onces et demie. — 1441. Chainture à femme, à fleur de fuckier.

(2) 1480. Deux aneaulx d'or esmailliés, l'un aiant I deamant à pointe, et l'autre ausi I deamant en table.

(3) 1448. Une afficquette d'or, *à fachon d'un chief saint Jehan*, pes. XVI estrelins et demy, ou environ.

(4) 1441. Une kaynette d'or, aournée de plusieurs petis perles, atout plusieurs pallettez d'or, à fachon de rosettes pendans à ladite kaynette.

(5) Arch. de l'hôtel de ville de Valenciennes.

BIBLIOGRAPHIE.

Les Musées de province, par le comte Clément de Ris. — *Le Salon de* 1859, par M. H. Dumesnil. Paris, Renouard.

Depuis quelques années les musées de province ont attiré l'attention de ceux qui s'intéressent aux beaux-arts ; l'honneur en revient en grande partie à M. le marquis de Chennevières. Il avait étudié avec soin l'organisation de ces musées pour la rédaction de son ouvrage sur les peintres provinciaux, et c'est sur un rapport adressé par lui au ministre de l'intérieur que l'on nomma, en 1848, quatre inspecteurs chargés de constater l'existence ou l'état de conservation des objets renfermés dans ces musées. Les événements ne permirent pas d'arriver à l'exécution, et jusqu'aujourd'hui on n'a rien publié d'officiel sur ce sujet.

M. le comte Clément de Ris, attaché à la conservation des musées impériaux, vient de publier la première partie d'un excellent travail sur les collections que possèdent certaines villes de nos départements ; son volume fera attendre avec plus de patience les documents que l'administration publiera dans quelques jours, au moins nous l'espérons.

Les musées de province doivent leur création à Napoléon Ier. Par un arrêté du 14 fructidor an VIII, rendu sur le rapport du ministre de l'intérieur Chaptal, on forma quinze collections de tableaux pris dans les musées du Louvre et dans celui de Versailles et elles furent données aux villes de *Lyon*, *Bordeaux*, *Strasbourg*, *Marseille*, *Rouen*, *Nantes*, *Dijon*, *Toulouse*, *Caen*, *Lille*, *Rennes*, *Nancy*, et aux villes alors françaises de *Bruxelles*, *Genève* et *Mayence*. Depuis lors les gouvernements se sont peu occupés des musées provinciaux, mais plusieurs amateurs des beaux-arts ont donné généreusement à leur ville natale des collections qu'ils avaient formées pour leur propre amusement. Ces dons sont devenus le noyau de musées qui ne figuraient pas dans la liste de l'an VIII. M. Clément de Ris donne la description de treize de ces musées, avec les dates de leur origine et une analyse critique bien faite de quelques-uns de leurs tableaux, ce sont les musées de *Nancy*, *Mayence*, *Strasbourg*, *Valenciennes*, *Lille*, *Rouen*, *Caen*, *Rennes*, *Nantes*, *Angers*, *le Mans*, *Tours*, *Orléans*.

Comme il fallait bien s'y attendre, les fausses attributions abondent. En principe rien n'est plus difficile qu'une bonne attribution; ce serait

une chose curieuse et instructive que d'avoir les raisons qui déterminent une personne connaissant bien la peinture, un expert, à donner un tableau à un artiste plutôt qu'à un autre; on verrait alors combien de phrases creuses et insignifiantes on accumule pour justifier une attribution qui est presque toujours un sentiment plutôt qu'une opinion raisonnée. La négation est bien plus facile, parce que deux choses sont mieux caractérisées par leur différence que par leur ressemblance. L'auteur, tout en avançant, avec une bonne foi dont il faut lui faire un mérite, qu'il s'est trompé quelquefois, s'attache à combattre ces fausses attributions; il a rendu ainsi un vrai service au public qui visite les musées et aux conservateurs eux-mêmes; ses critiques appelleront la discussion, et la lumière se fera.

M. Clément de Ris connaît bien les tableaux et en parle en bons termes; on peut cependant lui reprocher son antipathie pour toute une classe de tableaux qui ont des admirateurs fanatiques, ce sont les tableaux que l'on est convenu de nommer gothiques. C'est de parti pris qu'il n'en parle pas, et ses lecteurs ne sauront pas si les musées qu'il a décrits renferment des œuvres de *Giotto*, de *Ghirlandajo*, de *Masaccio*, et ce que l'auteur appelle dédaigneusement de l'art en graine. Ces tableaux, suivant lui, ne sont caractérisés que par une absence d'art à peu près complète. Il trouvera de nombreux contradicteurs, car ces tableaux se distinguent par de belles et nombreuses qualités; mais l'auteur ne les a pas vues.

Malgré cette lacune regrettable, le livre de M. Clément de Ris sera lu avec plaisir et souvent consulté.

⁂ M. H. Dumesnil, en commençant la critique du Salon de 1859, se demande s'il est possible de parler des vivants avec sincérité, en essayant de ne blesser personne. Il ne répond pas à la question qu'il avait posée lui-même, seulement il ajoute :

Est bien fou du cerveau
Qui prétend contenter tout le monde et son père.

D'où je conclus qu'il n'espère pas avoir contenté tous les artistes dont il parle. Il est cependant impossible de faire une critique plus bienveillante et plus polie; peut-être faut-il lui reprocher trop de bienveillance. Un peu de mordant donné à propos réveillerait l'attention. Comme tous ceux qui ont parlé du Salon, M. Dumesnil y reconnaît une grande connaissance des procédés du métier, et il aurait pu ajouter qu'on n'y trouvait guère autre chose.

L'auteur a divisé son livre très-méthodiquement : les paysages, la

grande peinture, la peinture de genre, les portraits, les batailles et marines, les artistes étrangers, la peinture dans les monuments, les dessins, aquarelles, gravures, lithographies, enfin la sculpture. Une bonne table de noms propres termine le volume; c'est un appendice indispensable dans un pareil travail.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Distribution de prix à l'École impériale de dessin, à Paris. — Distribution, aux musées de France, des objets d'art acquis sur les fonds des beaux-arts. — Concours ouvert par l'Académie des inscriptions et belles-lettres. — Mystification iconographique. — Faits divers. — Nécrologie.

⁂ *École impériale de dessin. Distribution des prix.* — Le dimanche 28 août, a eu lieu, dans l'amphithéâtre du lycée Louis-le-Grand, la distribution des prix de l'École impériale de dessin, de mathématiques, d'architecture et de sculpture pour l'application des beaux-arts à l'industrie.

Cette fête était présidée par M. Arsène Houssaye, inspecteur général des beaux-arts, délégué par S. Exc. le ministre d'État et de la maison de l'Empereur.

M. Belloc, directeur de l'école, a très-bien parlé à ses jeunes amis, dont quelques-uns sont déjà de vrais artistes, dont le plus grand nombre promet des ouvriers hors ligne. On sait que M. Belloc est tout à la fois un peintre distingué et un savant professeur. Il a été fort applaudi.

M. Arsène Houssaye a pris ensuite la parole en ces termes :

« MESSIEURS,

« L'étude n'a jamais comprimé le génie; » c'est M. le ministre d'État qui a dit cette parole à la distribution des récompenses du Salon de 1859. L'étude, en effet, renferme toutes les éloquences et toutes les traditions; c'est la porte du passé, mais elle s'ouvre sur l'avenir.

« J'ai trouvé chez vous, Messieurs, la force et l'attraction de l'étude; l'art a cela de beau que, jusque dans son alliance laborieuse avec l'industrie, il a ses heures dorées. Dans cette alliance si féconde, l'art ne descend pas, c'est l'industrie qui monte, — comme le potier modelant l'argile sur les dessins de Phidias et de Michel-Ange. Quelques-uns d'entre vous deviendront des artistes, mais le plus grand nombre sera appelé par l'industrie. Pour tenter les voies périlleuses des grands maîtres, il faut avoir la force de devenir un maître soi-même. Il n'y a pas de pire condition que celle de l'artiste médiocre qui profane le marbre et la palette. Combien je lui préfère l'ouvrier intelligent, qui se lève gaiement avec le soleil, sans souci des vanités souvent stériles, qui taille la pierre, sculpte les ornements

d'une fenêtre, dessine le profil d'une corniche, trouve les motifs d'un plafond, décore l'escalier d'un palais, cisèle une pendule, contourne un candélabre, invente ces mille dessins de la mode qui courent le monde comme des exemplaires de notre goût toujours vanté, même à ses jours de décadence ! Celui des deux qui est le plus près de l'art, ce n'est pas l'artiste médiocre, c'est l'ouvrier. L'artiste médiocre ne fait jamais descendre Galatée de son piédestal ; l'ouvrier intelligent change le fer en or. Tel ciseleur a signé des bracelets où l'or n'est pour rien, et qui se vendent au poids de l'or. Louis XIV avait reconnu l'art dans l'industrie, tout en condamnant l'art qui oublie sa mission. Il se promenait avec André Boulle, quand il dit ces paroles historiques devant les grotesques de Teniers : « Otez-moi ces magots ! » Et il s'arrêta complaisamment devant une pendule en marqueterie, un chef-d'œuvre de style qui était à sa place sous un plafond de Lebrun et à côté d'une statue de Girardon.

« Un ancien saluait dans les écoles le soleil levant ; ce philosophe avait raison, car toute école studieuse a sa journée. Vous aurez la vôtre, Messieurs ; plus d'un de vous, peut-être, marquera son heure au cadran du siècle. Ne pouvons-nous pas saluer en vous les Bernard de Palissy, les Benvenuto Cellini, les Boulle, les Riesner, les Chenavard, les Cambon, les Nolau, les Feuchères de l'avenir ?

« Il y a près d'un siècle que votre école, qui a ses titres de noblesse, enseigne l'art appliqué à l'industrie. Nous lui devons plus d'un artiste, nous lui devons surtout notre luxe intérieur et extérieur. Elle nous donne chaque année une légion de jeunes et vaillants esprits, ouvriers côtoyant l'art, qui vont répandre partout les exemples du goût qu'ils ont puisé dans les belles traditions que vous enseignent vos maîtres. N'oubliez jamais votre directeur, un peintre savant, dont nous reconnaissons tous la palette lumineuse, qui a vécu dans l'intimité des maîtres, qui pourrait écrire la poétique de l'art, armé de la plume ou du pinceau ; n'oubliez jamais que le temps qu'il a passé avec vous a été perdu pour sa gloire d'artiste. Mais il n'a pas perdu sa journée, puisqu'il a travaillé pour vous, quand il ne travaillait pas pour lui. Ce que je dis de M. Belloc, je pourrais le dire de plus d'un de vos professeurs. Faire des hommes pour l'avenir, c'est beau, mais c'est faire une œuvre qu'on ne signe pas comme un monument, un tableau ou une statue.

« Dans vos études, Messieurs, que la nature soit le point de départ, mais dans votre interprétation ne tombez pas dans le mot à mot. La vérité n'est pas myope et voit de haut. Que la recherche du beau soit toujours votre préoccupation ; le beau doit vous frapper dans une feuille d'acanthe

comme dans la Vénus de Milo, « car le beau dans l'art est absolu, » M. Jules Pelletier vous l'a dit ici. La nature n'est souvent qu'une admirable esquisse, comme si Dieu avait voulu laisser quelque chose à faire à l'homme. L'art est plus grand que la nature; il est fils de Dieu comme elle, mais il porte en lui la lumière divine, la pensée, comme pour éclairer l'œuvre du maître des maîtres. Ce n'est pas la nature qu'il faut imiter, c'est Dieu lui-même. Kant a eu raison de dire : « Le beau, c'est l'infini dans le fini : » avant Kant les grands artistes avaient exprimé cette belle idée. La nature est le maître par excellence, mais le premier écolier venu s'égarerait en la voulant imiter trait pour trait. C'est déjà une science que de savoir regarder et comprendre la nature, car si elle a ses beautés visibles, elle a ses beautés invisibles : voilà pourquoi Platon a dit que le beau est la splendeur du vrai. Aristote n'a pas si bien parlé quand il a dit : « L'art est l'imitation de la nature; » ou plutôt on a mal traduit Aristote : L'art imite la nature en créant comme elle, et non en la copiant avec servilité. Boileau lui-même a trompé beaucoup de jeunes esprits par son vers célèbre :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

« Il le faudrait traduire ou commenter par cette variante :

Rien n'est vrai que le beau, le beau seul est aimable.

« S'il m'était permis de résumer l'art par un seul mot, après tant de philosophes et de poëtes, je dirais : L'art est l'expression de la nature.

« Dans l'industrie, l'art est l'expression de la société. Les temps sont beaux pour vous, Messieurs ; les grands règnes offrent les grandes œuvres. Paris n'était, il y a dix ans, que la capitale de la France ; il devient la capitale du monde. Combien d'entre vous qui travailleront à sa métamorphose ! Il reste beaucoup à faire; le Louvre achevé n'était que le commencement. Que ceux d'entre vous qui toucheront à Paris nouveau, cette grande figure de pierre, se mettent à l'œuvre pénétrés du sentiment de l'art. Que l'art se fasse gai compagnon de l'atelier, qu'il se montre tour à tour sur l'établi et à la forge, qu'il taille et sculpte la pierre, qu'il soit l'âme de toutes les fabriques ! Inspirez-vous des beaux styles des époques passées, mais n'abdiquons pas le caractère national. Faites que le XIXe siècle marque son empreinte sur nos palais, dans nos maisons, jusque sur nos meubles, comme il a marqué son génie sur les monuments de l'esprit humain.

« Prenez garde, toutefois ; le Paris des siècles passés pourrait donner

d'éloquentes leçons au nouveau Paris. Sans parler de la colonnade du Louvre et des Palais de la place de la Concorde; sans parler de nos églises gothiques et de nos monuments de la Renaissance, à toutes les époques nous avons pu nous enorgueillir de nos artistes et de nos ouvriers. Je vois même avec regret que le sentiment du pittoresque, qui donne la vie à tout, nous abandonne un peu. L'an passé, votre président regrettait ici de voir nos artistes dédaigner l'ornementation, trouvant sans doute plus facile de la négliger que d'y réussir, comme il a si bien dit. Laisserons-nous, comme nos pères, ces belles rampes d'escalier, ces grilles ouvragées, ces balcons merveilleusement martelés, ces poteries, ces faïences, ces porcelaines, ces émaux, où l'ornemaniste et le peintre ont rivalisé qui par la forme, qui par la couleur? La fonte a trop supprimé la serrurerie; le papier peint a trop supprimé le décor; la ligne droite a trop supprimé le caprice. Qui le croirait? Nous qui avons l'ardoise, nous avons passé la frontière pour avoir le zinc, le zinc qui couronne si mal nos maisons et qui déshonore le bronze jusque sur nos cheminées! Nos jeunes architectes devraient se préoccuper un peu plus des toits de nos maisons; le toit est le dernier mot du grand architecte. Demandez à Mansard. Autrefois nous n'avions que des toits, nous n'avons plus que des couvertures.

« Périclès voulait trois armées pour le gouvernement d'un pays : celle qui va sur terre, celle qui va sur mer, enfin celle des artistes et des ouvriers qui élèvent ensemble des monuments impérissables, témoins pour l'avenir de la prospérité du présent. Les politiques du siècle d'or accusaient Périclès d'avoir gaspillé le trésor de la Grèce : « La Grèce, « disaient-ils, n'a-t-elle pas raison de se croire outrageusement tyran- « nisée quand elle voit que l'or, déposé par elle dans le trésor commun, « on le dépense à couvrir notre petite ville d'ornements, comme une « coquette étouffée sous le poids des pierreries, à la parsemer de statues, « à construire des temples inutiles, dont un seul a coûté mille talents! » Mais Périclès, qui voyait de haut et de loin, leur répondait : « Il faut « verser le trésor public sur les œuvres et sur les ouvriers pour retrouver « toujours le trésor public. Il faut l'employer à des ouvrages qui procu- « rent à notre ville une gloire éternelle. L'argent dépensé sera la vraie « richesse; voilà pourquoi j'ai entrepris, dans l'intérêt du peuple, ces « grandes œuvres qui réclament tous les arts et toutes les industries. « Chaque art et chaque métier occupe, comme un général, une armée de « manœuvres qui ont encore du talent par l'idée du maître : le travail « distribue et répand la fortune universelle. »

« Ainsi parlait Périclès, tout en dirigeant la pensée des artistes et des ouvriers qui travaillaient à la couronne immortelle d'Athènes. Les déclamateurs n'étaient pas convaincus ; ils croyaient défendre les intérêts du peuple en prêchant l'immobilité du trésor public. Périclès assembla le peuple et lui demanda s'il avait dilapidé le trésor public. — « Oui ! dit le « peuple égaré. — Eh bien, repartit Périclès, je supporterai seul la dé« pense, mais aussi mon nom sera seul inscrit sur ces monuments. » Le peuple grec, qui était un grand peuple, dit à Périclès qu'il pouvait puiser dans le trésor public pour augmenter le trésor public. La postérité a vengé Périclès des déclamateurs de son temps en inscrivant son nom en lettres d'or sur tous les monuments qu'il a élevés. Et même, quand le monument a disparu, le nom est encore resté.

« C'est ainsi qu'on crée les grands siècles. Louis XIV le savait bien. Nous aurons le nôtre, Messieurs, car nous avons les trois armées de Périclès : celle qui va à Sébastopol et à Solferino, celle qui domine l'Océan, enfin celle qui éclaire le monde et qui rebâtit Paris. — Aussi on dira du XIXe siècle : — le siècle des Napoléon. »

Ce discours a été plus d'une fois interrompu par de vifs applaudissements.

*** A l'occasion du 15 août, fête de Sa Majesté l'Empereur, le ministre d'État a distribué à divers musées de France des tableaux, sculptures et médailles provenant des commandes et acquisitions faites sur les fonds des beaux-arts.

Les musées qui ont participé à cette distribution sont les suivants :

Musées d'Arras, Aurillac, Bagnères-de-Bigorre, Bayeux, Beaune, Besançon, Béziers, Blois, Bourg, Bruyères, Carcassonne, Châlons, Chartres, Chaumont, Condom, Dôle, Douai, Épinal, Guéret, le Havre, Langres, Laval, Limoges, Lons-le-Saulnier, Lunéville, Metz, Montargis, Montbéliard, Moulins, Nevers, Niort, Périgueux, Poitiers, le Puy, La Rochelle, Reims, Rodez, Rouen, Semur, Tarbes, Troyes, Valence, Valenciennes et Verdun.

*** L'Académie des inscriptions et belles-lettres avait remis au concours pour un prix à décerner en 1859, la question suivante :

« Déterminer les caractères de l'architecture byzantine, rechercher son origine et faire connaître les changements qu'elle a subis depuis la décadence de l'art antique jusqu'au XVe siècle de notre ère. »

L'Académie, dans sa séance du 26 août dernier, a décerné le prix au mémoire inscrit sous le n° 2, dont l'auteur est M. Albert Lenoir.

Elle a accordé une mention très-honorable au mémoire inscrit sous le n° 1, et portant pour épigraphe : *Artificum laus et virtus constituitur ferè judicio eorum quibus opera sua probari illi volunt.*

⁂ *Mystification iconographique.* — Il y a environ trois mois que M. T. O. Weigel, de Leipzig, nous avait envoyé une espèce de circulaire faisant connaître, dans un but louable, une mystification iconographique ayant cours en Allemagne, avec prière de vouloir donner de la publicité à la chose, afin de mettre les amateurs en garde à l'encontre d'une spéculation fallacieuse. Nous avions totalement oublié cet envoi de M. Weigel, lorsque, l'autre jour, M. Alvin est venu nous le rappeler en nous communiquant les produits mêmes qui sont en cause. Nous n'avons, heureusement, guère perdu à attendre, car, à notre avis, la chose ne méritait en aucune façon une réfutation quelque peu en règle, et M. Passavant, à qui, croyons-nous, est due la circulaire, a fait infiniment trop d'honneur à une médiocre supercherie en daignant s'en occuper sérieusement.

Voici en quoi consiste l'œuvre en question : c'est une suite d'estampes xylographiques composée de dix feuillets, formant un cahier in-folio plano ; le papier, de commune qualité, est une maladroite imitation de celui du XVe siècle. Le premier feuillet contient un titre en cinq lignes, placé au centre d'une espèce de couronne de feuillages : DI//HEILIGEN//DER//LANDSKAFT//PASSEL//1414. Le dernier feuillet représente une vue de Bâle. Sur les autres feuillets figurent, seulement, les saints du pays de Bâle. Le tout est imprimé au moyen du frotton. Cette supercherie, si ce n'est simplement une mystification, est d'une maladresse telle, qu'à peine elle mérite d'être citée, et tous ceux qui s'y laisseront prendre n'auront qu'à réciter leur *Meâ culpâ.* Nous croyons donc inutile de reproduire ici la note de M. Passavant, laquelle est de quatre pages d'impression, et la chose réfutée n'en étant point digne.

Si la spéculation n'enfantait jamais d'œuvre plus parfaite que celle-ci elle n'aurait certes pas pour résultat d'enrichir ceux qui s'en rendent coupables.

CH. D. B.

⁂ On lit dans le *Mémorial d'Aix :*

« Notre compatriote M. Ramus, statuaire, arrive de Rome où il est allé prendre l'effigie du pape, dont il est chargé de faire une statue pour l'église de Notre-Dame de la Garde, à Marseille.

« M. Ramus s'est arrêté à Aix, avant de retourner à Paris, et il s'est

occupé, avec M. le maire, de la fontaine monumentale de la Rotonde, dont on sait qu'il doit exécuter une des statues colossales en marbre. »

⁂ C'est M. Laperche, agent de change, qui a gagné le tableau de madame Browne, *les Sœurs de charité*. On dit qu'il en a déjà refusé 14,000 fr. Les admirateurs de ce charmant tableau ont été un peu étonnés de la très-modeste récompense qu'il a value à son auteur.

⁂ Nous avons déjà parlé plusieurs fois d'une statue antique représentant Vénus, trouvée il y a deux mois à la Porta Portese, sur l'emplacement où furent les jardins de César. Ce marbre a été acheté pour le compte de la Russie au prix de 10,000 écus romains (53,000 fr.); il est maintenant bien restauré; du reste, il y manquait peu de chose, rien qui ne pût se remplacer facilement; il est parti de Rome le 19 de ce mois.

⁂ Un artiste d'une grande fécondité, Joseph Traviés, vient de mourir à Paris, à l'âge de cinquante-cinq ans. Né en 1804, dans le canton de Zurich, de parents émigrés, il vint en France et exposa pour la première fois en 1823. Il a beaucoup travaillé pour les illustrations de librairie, comme les OEuvres de Balzac, les Français peints par eux-mêmes, etc. Il fut un des fondateurs du *Charivari* et de la *Caricature*. Ses compositions reproduisent des scènes populaires de la plus basse classe et toujours sous un aspect trivial. Joseph Traviés, après avoir mené une vie peu réglée, est mort dans la plus grande misère.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE PREMIER SEMESTRE DE 1859.

I. TRAITÉS DIVERS, HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

Discours sur les Beaux-Arts, considérés au point de vue de la morale publique et de leur administration, par J. Mareschal, premier inspecteur honoraire et ancien directeur de la liste civile. In-8° de 32 p. (Paris, imp. Malteste.) Chez Hachette.

— Cours élémentaire de dessin, appliqué à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, ainsi qu'à tous les arts industriels, comprenant les éléments de la géométrie, de la perspective, du dessin, de la mécanique, etc., par Antoine Etex, statuaire, architecte et peintre, avec texte. 5e édit. Gr. in-8° de VIII et 84 p. avec 8 pl. (Paris, imp. Martinet.) Chez l'auteur.

L'édit. in-4° obl. se compose d'un texte et de 50 pl. grav. et lithogr.

— Nouvelle théorie simplifiée de la perspective, contenant une introduction historique, les principes de la géométrie appliqués au dessin, le tracé des tableaux d'histoire, d'intérieur, de paysage, de marine, la théorie des ombres, la décoration des plafonds et des notions sur la perspective des théâtres, par David Sutter, auteur de la Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture. Gr. in-4° de VIII et 52 p. avec 60 pl. (Paris, imp. Raçon.) Chez Tardieu.

— Perspective, par J. Adhémar. Supplément au traité. In-8° de 18 p. (Paris, imp. Thunot.) Chez Lacroix-Comon.

— Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux, ou traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à la construction, à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises, par J.-P. Schmidt, ancien chef de division au ministère des cultes et inspecteur des monuments religieux. Ouvrage enrichi d'un vocabulaire d'architecture et d'archéologie. Nouv. édit. rev. et augm. In-18 de VIII et 600 p., avec atlas in-8° obl. de 29 pl. (Bar-sur-Seine, imp. Saillard.) Chez Roret à Paris.

— Encyclopédie d'architecture, journal mensuel, contenant 120 pl. grav., sous la direction de Victor Calliat, architecte, et 192 col. in-4° de texte réd. par Ad. Lance, architecte. T. VIII, 1858. In-4° de 208 p. (Paris, imp. Bonaventure et Ducessois.) Chez Bance.

— Exposé d'études expérimentales faites en construisant une salle théâtrale à Paris, de 1845 à 1855, pouvant s'appliquer au nouvel Opéra pro-

jeté de Paris et au nouveau théâtre de la Seine, par Henri Barthélemy, ingénieur civil. In-8° de 38 p. (Neuilly, imp. Guiraudet.)

Les dessins et les plans paraîtront plus tard.

— Guide dans les théâtres et salles de concerts de Paris. Première partie. Opéra français, italien, Opéra-Comique, etc. In-4° de 24 p. avec 11 pl. (Paris, imp. Marie.)

— Nouveau manuel complet du peintre en bâtiments, vitrier, doreur, argenteur et vernisseur, contenant tout ce qui a rapport à ces différents arts, le rentoilage et la restauration des tableaux à l'huile, la transposition des gravures sur le bois et le verre, etc., par Riffault, Toussaint de Sens et Vergnaud. Nouv. édit., refondue par F. Malepeyre. In-18 de 461 p. avec 3 pl. (Bar sur-Seine, imp. Saillard.) Chez Roret à Paris.

— Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc, architecte du gouvernemeut. Compte-rendu par P. Mérimée, membre de l'Institut. In-8° de 13 p. (Paris, imp. de Bonaventure et Ducessois.)

Extr. du *Moniteur* du 14 févr. 1859.

— Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican, par F.-A. Gruyer. Loges, 2e part. In-8° de 296 p. (Paris, imp. Claye.) Chez J. Renouard à Paris.

— Le Raphaël de M. Morris Moore, Apollon et Marsyas. Documents, accompagnés de préfaces, de traductions, de notes, et d'une étude, par Léon Batté. In-8° de XVI et 109 p. (Paris, imp. Renou et Maulde.) Chez Taride.

— Des gravures en bois dans les livres d'Anthoine Verard, maître libraire, imprimeur, enlumineur et tailleur sur bois, de Paris, 1485-1512, par J. Renouvier. P. in-8° de 52 p. avec grav. (Lyon, imp. Perrin.) Chez Aubry, à Paris.

— Notice sur les reliures anciennes de la biblioth. impér. de Saint-Pétersbourg, par Rod. Minzloff, conservat. de cette bibl. In-8° de 40 p. (Paris, imp. Renou et Maulde.)

Extr. du *Bullet. du bibliophile*, nov. et déc. 1858.

— Sur les progrès de la photographie, résumé des communications faites à la Société des sciences naturelles de Seine-et-Oise, par Colin, lu dans la séance du 23 nov. 1858. In-8° de 15 p. (Versailles, impr. Montalant.)

Extr. des *Mém. de la Société.*

— La photographie au palais des Beaux-Arts, par Ph. Burty. Gr. in-8° de 15 p. (Paris, impr. Claye.)

Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1859.

— Notice sur les principaux tableaux de l'Exposition de 1859. Peintres français. In-12 de 72 p. (Paris, impr. Plon.)

— Notice sur les tableaux des artistes étrangers et les principaux ouvrages de sculpture, gravure, architecture, dessin, aquarelle, miniature, numisma-

tique, lithographie, chromolithographie, photographie, de l'Exposition de 1859. In-12 de 60 p. (Paris, impr. Plon.)

— École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Peinture, sculpture, architecture; distribution des prix et médailles d'émulation de l'année scolaire 1857-1858. In-8° de 29 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Revue de la dix-septième exposition municipale des Beaux-Arts, par Gust. Gouellain. In-18 de 48 p. (Rouen, impr. Brière.)

— Exposition de peinture et de sculpture à Metz, 1858. Rapport fait à l'Académie impér. de Metz, au nom de la Soc. des Amis des Arts, par Vignotti. In-8° de 8 p. (Metz, impr. Blanc.)

— Compte rendu des travaux de la Société académique d'architecture de Lyon pendant les années 1857-1858, par Émile Perret. Gr. in-8° de 15 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

Société académique d'architecture de Lyon. Programme du concours public pour 1859. Sur le projet d'un pont monumental. Gr. in-8° de 11 p. avec plan. (Lyon, impr. Louis Perrin.)

— L'agrandissement de Lille au point de vue des arts, par H. L. In 8° de 8 p. (Lille, impr. Dessigny.)

— L'art, les artistes et l'industrie en Angleterre. Discours prononcé devant la Société des arts de Londres, par Théophile Silvestre, envoyé en mission en Europe par l'inspecteur des Musées et des autres institutions des Beaux-Arts par M. le ministre d'État et de la maison de l'Empereur. In-8° de 108 pages. (Paris, impr. Raçon.) Chez Magnin.

Extr. du *Journal of the Society of Arts.*

— Les princes de l'art. Architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, musiciens, poëtes, orateurs, par madame Céline Fallet. Gr. in-8° de 415 p. avec grav. (Rouen, imp. Mégard.)

— Michel-Ange et son temps, par Gustave Garrisson. In-8° de 83 p. (Toulouse, impr. Chauvin.)

Extr. de la *Revue de Toulouse*, fév. et mars 1859.

— Nicolas Briot, graveur des monnaies du duc de Lorraine Henri II. In-8° de 15 p. (Nancy, impr. Lepage.)

Signé Henri Lepage, archiviste de la Meurthe. Extr. du *Journal de la soc. d'archéol. lorraine.*

— Notice sur la vie et les travaux de Gérard Audran, graveur ordinaire du roi, par Georges Duplessis. In-8° de 44 p. (Lyon, impr. L. Perrin.)

— Raymond Gayrard, graveur et statuaire. Notice biogr., par Jules Duval, secrét. du conseil génér. de la province d'Oran. Gr. in-8° de 170 p., (Batignolles, impr. Hennuyer.)

Extr. des *Biogr. aveyronaises.*

— Notice sur Louis-Michel Petit, graveur en médailles; précédée d'un aperçu de l'histoire de la gravure en médailles, par Alph. Pauly. In-8° de 23 p. avec 1 portr. (Paris, impr. Allard.) Chez A. Taride.

— Archéologues et militaires, par le baron Baillod. In-8° de 25 p. (Paris, impr. Martinet.)

Extr. du *Spectateur militaire*, janv. 1859.

— Éloge de Louis-Alex.-César Taffin de Givenchy, secrétaire perpétuel de la Soc. des Antiquaires de la Morinie, né à Douai, le 16 janv. 1781, mort à Saint-Omer, le 20 sept. 1858; par Henri de la Plane, secrétaire de la Société impériale des Antiquaires de la Morinie. In-8° de 31 p. (Saint-Omer, impr. Fleury-Lemaire).

II. Collections, notices et extraits.

— Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au Musée de Rouen, augm. de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maîtres de chaque école, ainsi que sur les personnages célèbres dont les portraits figurent dans la collection. In-12 de 187 p. (Rouen, impr. v^e^ Surville.) Au Musée.

Comprenant 454 numéros.

— Catalogue des tableaux et statues du Musée de Nantes, 7e édit. 2e catalogue refondu. In-12 de 305 p. (Nantes, impr. v^e^ Mellinet.)

— Notice des tableaux exposés dans le Musée Lorin à Bourg. In-16 de VIII-38 p. (Bourg, impr. Milliet Bottier.)

Comprenant 125 numéros.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées, le 15 avril 1859. In-12 de XXVI et 533 p. (Paris, impr. Mourgues.)

Comprenant 3887 numéros.

— Catalogue des œuvres d'Ary Scheffer, exposées au profit de la caisse de secours de l'Association des Artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs. Exposition, 26 Boulevard des Italiens. In-8° de 29 p. (Paris, impr. Claye.)

Comprenant 98 numéros.

— Catalogue de la 3e exposition de la Société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers. Du 15 avril au 16 juin 1859. In-8° de 62 p. (Paris, impr. Maulde et Renou.)

Comprenant 1295 numéros.

— Notice sur les tableaux, dessins, sculptures, etc., composant l'exposition des Beaux-Arts à Orléans, à l'occasion des fêtes des 7 et 8 mai 1859. In-12 de 25 p. (Orléans, impr. Jacob.)

Comprenant 205 n^os^.

— Société des Amis des arts. Exposition de 1859. Objets d'art devant former les lots destinés aux actionnaires. Catalogue. In-18 de 16 p. (Paris, impr. Mourgues.)

— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc.

admis à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon. (1858-1859) 23e expos. In-18 de XXIII et 99 p. (Lyon, impr. Perrin.)

— Exposition des Beaux-Arts et de l'industrie à Toulouse. Année 1858. In-8o de 20 p. (Toulouse, impr. Douladoure.)

Signé : Urbain Vitry, secrétaire général de l'Exposition.

— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, etc., admis à l'exposition de la Société artistique du Var, dans la salle du Musée de Toulon. In-8o de 24 p. (Toulon, impr. Aurel.)

— Les Galeries publiques de l'Europe, par J.-G.-D. Armengaud, fondateur de l'Histoire des Peintres, Rome. Nouv. édit. Gr. in-4o de 435 p. avec grav. en bois. (Paris, impr. Lahure.)

— Le Musée royal de Madrid, par le comte Clément de Ris, attaché à la conservation des musées impériaux. In-18 de VIII et 150 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Renouard.

— En Hollande. Lettres à un ami, par Maxime du Camp, suivies des catalogues des Musées de Rotterdam, La Haye et Amsterdam. In-12 de 387 p. (Alençon, impr. de Poulet-Malassis.) Chez le même, à Paris.

— Catalogue du cabinet de M. Rebuffa, à vendre en bloc pour une ville. Bibliothèque choisie, tableaux originaux à l'huile, dessins, miniatures, vases du Japon, étrusques, égyptiens, bustes, médailles, etc. In-8o de 236 p. (Toulon, impr. veuve Baume.)

— Catalogue de dessins anciens, italiens, allemands, flamands, hollandais, espagnols et français, par les maîtres du XVe au XVIIIe siècle, et d'une réunion d'estampes gravées à l'eau-forte par les maîtres flamands et hollandais, formant la 2e partie de la collection de feu D. Kaïeman, conseiller à la Cour d'appel et membre du Conseil communal de Bruxelles. In-8o de XII et 32 p. (Paris, impr. Dubuisson.) Chez Blaisot.

Comprenant 703 numéros.

— Catalogue d'estampes anciennes des écoles italienne, allemande, flamande, hollandaise, française et anglaise, livres à figures, cabinets, galeries, portraits formant la collection de M. Tealdo, dont la vente aura lieu les 14-17 février 1859. In-8o de 87 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.) Chez Vignères.

Comprenant 1022 numéros.

— Catalogue d'estampes relatives à l'histoire, à l'Église et aux monuments de la France pendant le Moyen-âge, portraits de la maison de Bourbon, femmes célèbres, école française des XVIIe et XVIIIe siècles, dont la vente aura lieu les 14 et 15 mars 1859. In-8o de 71 p. (Paris, imp. Renou et Maulde.) Chez Vignères.

Collection Combrouse. Catalogue comprenant 415 numéros.

— Catalogue d'estampes historiques et topographiques sur Paris et sur la France, et un grand nombre de portraits de personnages français depuis le

règne de Henri III jusqu'à nos jours, provenant de la collection de P. D. 2e vente, qui aura lieu le lundi 4 avril et jours suivants. In-8° de 139 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.) Chez Clément.

Comprenant 1115 numéros.

— Les monuments de l'histoire de France, catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par Hennin, tome V. 1364-1422. In-8° de 499 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Delion.

— Les gloires de la France, par Lelius. Choix des plus beaux tableaux du Musée de Versailles, peints par les maîtres de l'école française et reproduits sur acier par nos premiers graveurs. In-fol. de VI et 106 p. avec 100 pl. (Paris, impr. Firmin Didot.) Chez Fontaine.

— Album vendéen, illustration des histoires de la Vendée militaire. Livr. 15-17. In-fol., pages 17-40, avec 15 lith. (Angers, impr. de Lainé frères.) Chez Allouard, à Paris.

L'ouvrage, en 25 livr., comprendra 125 lith., par T. Drake, avec texte par Alb. Lemarchand.

— L'album. Recueil de dessins, tableaux et statues, d'après les ouvrages des meilleurs artistes français et étrangers, photographiés par Bingham. Publ. avec notices sous la direction de Louis Martinet. Première livraison. In-4° de 10 p. avec 10 photogr. (Paris, impr. Claye.)

L'ouvrage comprendra 100 photogr. et 120 pages de texte.

— Musée de l'amateur. Choix des meilleurs tableaux, sculptures et dessins des artistes belges contemporains, lithographiés par P. Lauters, professeur de dessin à l'école royale de gravure, et C. Billoin. In-fol. de 21 p. avec 60 pl. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.)

— Costumes anciens et modernes. Abiti antichi e moderni di tutto il mondo, di Cesare Vecellio. Précédés d'un essai sur la gravure sur bois, par Ambr.-Firmin Didot. T. Ier, 1re livr. In-8° de 20 p. avec fig. (Paris, impr. Firmin Didot.)

Cet ouvrage se composera de plus de 500 costumes, accompagnés d'une explication italienne avec la traduction française en regard. Chaque page est entourée d'encadrements dessinés d'après les plus parfaits modèles exécutés en Italie, en France et en Allemagne au XVIe siècle. Il y aura 70 livraisons.

— Livre d'heures de la reine Anne de Bretagne, contenant l'office de la sainte messe et les psaumes. Reproduit d'après l'original déposé au Musée des souverains; publ. en 50 livr. chacune de 8 p. et une miniature en chromolith. 1re livr. (Paris, impr. Claye.) Chez Curmer.

Le volume se composera de 480 p. conten. 49 grandes miniatures, 17 grands encadrements, 33 demi-encadrements, 282 bandes, 12 pages de calendrier et 2 pages de chiffres et initiales.

— La Renaissance monumentale en France, spécimens de composition et d'ornementation architectoniques, empruntés aux édifices construits depuis

Charles VIII jusqu'à Louis XIV, par Ad. Berty. 1re livr. Gr. in-4° de 3 p. et 2 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Gide.

L'ouvrage, publ. en 100 livr., se composera de 200 pl. grav. ou chromolith., avec texte histor. et archéol.

— Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans, ouvrage renfermant : 1° les calques ou réductions des verrières les plus remarquables sous le rapport de l'art et de l'histoire ; 2° l'inventaire descriptif de tous les vitraux de cette cathédrale, publ. sous la direction de E. Hucher, correspondant des ministères d'Etat, de l'instruction publique et des cultes, pour les monuments historiques. 5e livr. Gr. in-fol. de 4 p. avec 9 pl. (Le Mans, impr. Monnoyer.) Chez Didron, à Paris.

L'ouvrage sera publié en 10 livraisons. Le texte est signé : L'abbé Lottin, chanoine du Mans.

— Marques typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes, emblèmes, devises, rébus et fleurons des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France depuis l'introduction de l'imprimerie jusqu'à la fin du xvie siècle. 9e livr. Marques 680 à 757. In-8°, p. 377 à 424. (Paris, impr. Maulde et Renou.) Techener.

— Notice historique des vases sacrés de l'église d'Itxassou près Bayonne, du donateur et de celui qui les conserva pendant la révolution de 1789, par Guerin de Tencin. In-8° de 7 p. (Paris, impr. Morris.)

— Notice sur les chandeliers d'église au Moyen-âge, par l'abbé J. Corblet, précédée d'une lettre de H. Dusevel sur le même sujet. In-8° de 32 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.) Chez Pringuet.

— Essai histor. et liturg. sur les ciboires et la réserve de l'Eucharistie, par l'abbé Jules Corblet, directeur de la Revue de l'Art chrétien. In-8° de 76 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.) Chez Pringuet, à Paris.

— Tapisserie de Jeanne d'Arc du Musée d'Orléans. In-8° de 6 p. (Orléans, impr. Constant.)

— Description et gravures de médailles commémoratives de plusieurs événements intéressant la ville de Metz, par F.-M. Chabert. In-8° de 15 p. avec 1 pl. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des Mém. de l'Acad. imp. de Metz, 1857-58.

— Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité. Rédacteur en chef, M. Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. 1re livr. 1er janv. 1859. Gr. in-8° de 64 p. avec grav. (Paris, impr. Claye.)

Cette Revue paraît le 1er et le 15 de chaque mois ; elle formera 4 vol. par an. Chaque livraison est suivie du *Bulletin de l'amateur de tableaux et gravures.*

— Journal des amateurs d'objets d'art, de curiosité, articles sur les arts, histoire de l'art, connaissance et appréciation des tableaux, des livres et des objets d'art et de curiosité, prix auxquels ces objets ont été adjugés dans les principales ventes en France et à l'étranger, par Le Hir. T. V. Année 1858. In-8° de 148 p. (Beaugency, impr. Gasnier.) Chez l'auteur, à Paris.

— Le Courrier de l'amateur, bulletin bibliographique à l'usage de l'artiste et du curieux. 1re année. N° 1. Janv. et févr. 1859. In-8° de 32 p. (Paris, impr. Gaittet.) Chez Rapilly.

Paraissant tous les deux mois.

— L'Artiste lyonnais. Littérature, théâtres, beaux-arts. N° 1. 1re année. Dimanche, 30 janv. 1859. Gr. in-4° à 3 col., 4 pl. (Lyon, impr. Storck.)

Paraissant le dimanche, avec gravures et portraits.

— Revue générale de l'architecture et des travaux publics, Journal des architectes, des archéologues, des ingénieurs, etc., publ. sous la direction de César Daly, architecte. Gr. in-4° à 2 col. de 152 p., avec pl. (Paris, impr. Lacour.)

Seizième vol. de la collection.

— Revue de l'art chrétien, recueil mensuel d'archéologie religieuse, par l'abbé J. Corblet. 2e année. 1858. In-8° de 572 p. avec fig. dans le texte. (Amiens, impr. Caron et Lambert.) Chez Pringuet, à Paris.

III. Statistique monumentale, archéologie.

— Bulletin monumental ou Collection de mémoires sur les monuments historiques de France, publié sous les auspices de la Soc. franç. d'archéologie pour la conservation et la description des monuments nationaux, et dirigé par M. de Caumont. 3e série. T. IV. 24e vol. de la collection. In-8° de 780 p. (Caen, impr. Hardel.) Chez Derache, à Paris.

— Paris nouveau. Plan de Paris et des communes de la banlieue renfermées dans l'enceinte fortifiée, donnant les changements actuels, dressé par A. Vuillemin, gravé sur acier par Jacobs et Barthélemier frères. Nomenclature alphabétique des rues, etc. In-16 à 2 col. 31 p. (Paris, impr. Pinard.) Chez Furne.

— Les rues de Paris ou Paris chez soi. Paris ancien et nouveau, historique, monumental et pittoresque, avec tous les changements exécutés ou projetés récemment, par Pierre Zaccone. Livr. 1 à 4. In-8° de 32 p. à 2 col. avec grav. (Paris, impr. Serrière.) Chez P. Boizard.

L'ouvrage se composera de 60 livraisons.

— Les anciennes maisons des rues du Cloître Notre-Dame, Colbert, de la Colombe, des Colonnes, du Colisée, des places du Collége Louis-le-Grand et de la Collégiale, de la galerie Colbert et de la Cour du Commerce. Gr. in-16 de 32 p. — Des rues de la Comète, de Condé, Coq-Héron, Coquillière, de la place de la Concorde et du quai Conti. In-16 de 32 p. — Des rues Contrescarpe, de Courcelles, des Coutures-St-Gervais, et Croix des Petits-Champs. In-16 de 32 p. — Des rues de la Croix du Roule, Culture Sainte-Catherine, Cuvier, Dauphine et de la place Dauphine. In-8° de 32 p. — Des rues Descartes, des Déchargeurs, des Deux-Boules, des Deux-Écus, des

Deux-Ermites, des Deux-Ponts, des Douze-Portes, du Dragon. In-16 de 32 p. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.)

Ces notices font partie de l'ouvrage intitulé : *Les Anciennes maisons de Paris sous Napoléon III,* par Lefeuve.

— Quelques souvenirs rétrospectifs du vieux Paris, se rattachant au Boulevard de Sébastopol, par Troche, archéologue. In-8° de 52 p. (Amiens, impr. Lenoël-Hérouart.)

— Le Palais Impérial de Saint-Cloud, le parc et la ville, dessinés d'après nature, par Jaime, avec un texte histor. et descr. In-12 obl. de 24 p. à 2 col., avec 6 lith. et 1 plan. (Versailles, impr. Cerf.)

— Saint-Germain, la ville et la forêt, dessinés d'après nature, par Jaime, avec texte histor. et descript. In-12 obl. de 24 p. à 2 col., avec 6 lith. et 1 plan. (Versailles, impr. Cerf.)

— Antiquités de Châteaubleau (Seine-et-Marne), par Félix Bourquelot. In-8° de 10 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du *Bull. de la Soc. imp. des Antiq. de France,* 1858.

— Notice historique sur la Tour de l'horloge d'Evreux, par Alph. Chassant, ancien correspondant du ministère de l'Instr. publ. pour les travaux historiques. Nouv. édit. In-12 de 63 p. avec lith. (Evreux, impr. Canu.) Chez Aubry, à Paris.

— Histoire du Château de Tancarville, par un membre de la Société des Antiquaires. In-16 de 32 p. (Pont-Audemer, impr. Vasse.)

— Description du plan de Nantes du XIIIe au XVIe siècle, en relief, exécutée par A. Guilbaud et offert par lui à la mairie. In-8° de 12 p. (Nantes, impr. A. Guéraud.)

— Monographie de l'ancienne abbaye royale Saint-Yved de Braine, avec la descript. des tombes royales et seigneuriales renfermées dans cette église, par Stan. Prion, correspond. du ministère de l'Instr. publ. pour les travaux histor. et membre de la Soc. archéol. de Soissons. In-fol. de 108 p. avec 27 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Essai historique sur la porte Montrescu et le Logis du roi d'Amiens, par H. Dusevel, membre du comité des travaux historiques et des Sociétés savantes. In-8° de 25 p. (Amiens, impr. Lenoël-Hérouart.)

— Notice sur le château, seigneurie et village de Boves, canton de Sains, départ. de la Somme, par Ch. Salmon, de la Société des Antiquaires de Picardie. In-8° de 34 p. (Amiens, impr. Lenoël-Hérouart.)

Extr. de *la Picardie,* 1858-1859.

— Notre-Dame des Miracles à Saint-Omer, par L. Deschamps de Pas, correspondant du ministère de l'Instr. publ. pour les travaux historiques. In-4° de 8 p. avec 1 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Notice sur l'église Saint-Andoche de Saulieu, par Joseph Carlet. In-4° de 34 p. avec 9 pl. (Dijon, impr. Peutet-Pommey.)

Extr. des *Mém. de la Commiss. archéol. de la Côte-d'Or.*

— Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon, ancienne colonie des Romains et capitale de la Gaule Celtique, par Jacob Spon. Nouv. édit. augm. des additions inédites de Spon et d'une étude sur la vie et les ouvrages de cet antiquaire, par J.-B. Monfalcon. In-8° de CLXII et 404 p., avec grav. (Lyon, impr. L. Perrin.)

— Promenade à Châteauneuf-sur-Loire. Antiquités, fastes et curiosités de cette ville et de ses environs. In-8° de 24 p. (Orléans, impr. Chenu.)

— Le château de Chambord, par L. de La Saussaye, membre de l'Institut, 8e édit. revue et augm. P. in-8° de VII et 138 p., avec 1 pl. (Lyon, impr. L. Perrin.) Chez Dumoulin à Paris.

— Mémoire historique sur le palais de justice de Poitiers (Vienne), par Pallu, vice-président du tribunal de première instance. In-8° de 16 p. (Lemans, impr. Monnoyer.)

Extr. du *Bull. de la Soc. d'Agriculture*, sciences et arts de la Sarthe.

— Mémoire et réponse au Questionnaire archéologique publié par l'Acad. Impér. des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux. Communes de Bassens, Carbon-Blanc, Lormont, par Ad. de Briolle, chef du cabinet à la préfect. de la Gironde. In-8° de 72 p. avec 1 pl. (Bordeaux, imp. Durand.)

— Guide du voyageur à Saint-Émilion, par Léo Drouyn, membre de l'Acad. Impr. des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux. Pet. in-8° de VII et 176 p. (Bordeaux, imp. Ve Crugny.) Chez Didron à Paris.

— Mémoire pour la conservation du château d'Angoulême, lu à la Société d'Archéologique, séance du 1er avril 1859. Réponse à M. P. Abadie. Signée : G. In-8° de 35 p. — Du château d'Angoulême et des archéologues, par P. Abadie. In-8° de 9 p. avec plan. (Angoulême, impr. Lefraise.)

— Églises et châteaux du Midi de la France. Notice sur les deux baronies du Kercobez, Puivert et Chalabre et sur les deux châteaux de ce nom, 1er et 2e liv. In-4° de 61 p. (Toulouse, impr. Labouisse-Rochefort.)

Signé : B. Dusan.

— Voyage archéologique et historique dans l'ancien comté de Comminges et dans celui des Quatre-Vallées, par Cenac-Moncaut, membre du conseil général du Gers. In-8° de 174 p. avec 10 pl. — Voy. archéol. et hist. dans le pays basque, le Labour et le Guypuscoa, par le même. In-8° de 120 p. — Voy. archéol. et histor. dans l'ancien comté de Bigorre. In-8° de 108 p. avec 13 grav. — Voy. archéol. et hist. dans l'ancien comté de Bearn. In 8° de 122 p. avec 8 grav. (Tarbes, impr. Telmon.) Chez Didron, à Paris.

Les *Voyages archéologiques* de M. Cenac de Moncaut formeront 4 vol. in-8° ornés de 44 gravures.

— Études archéologiques jointes à la Description du portail de l'église Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne), par l'abbé J.-B. Pardiac, membre de la Soc. franç. d'archéologie. T. Ier, in-16 de XIV et 319 p. (Bordeaux, impr. Ragot.) Chez Didron à Paris.

— Notre-Dame des Tables. Histoire détaillée de ce sanctuaire, au double point de vue du culte et de l'édifice, par J.-F. Vinas, vicaire général de Montpellier, curé-doyen de Notre-Dame des Tables. In-18 de XIII et 438 p. avec 12 vign. (Montpellier, impr. Martel.)

— Monographie du couvent de Boulauc dans le canton de Saramon (Gers), par F. Cassassoles, membre du conseil général, juge d'instruction à Auch. In-8° de IX et 145 p. (Auch, impr. Foix.)

— Esquisse archéologique et historique de l'église Notre-Dame d'Avioth, par A. Ottmann, receveur des douanes, avec des notes histor. par Jeannin, président du tribunal civil de Montmédy. In-8° de VIII et 145 p. avec un album de 17 fig. (Nancy, impr. Grimblot.)

— Annales archéologiques publiées par Didron aîné, secrétaire de l'ancien Comité historique des Arts et monuments, membre de l'Institut royal des architectes britanniques. Tome XVIII, 1858. In-4° de 392 p. avec 29 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Institut impérial de France. Rapport fait à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, par Paulin Paris, lu dans la séance publique annuelle du 12 nov. 1858. In-4° de 40 p. (Paris, imprimerie Firmin Didot.)

— Bulletin de la Société impériale des Antiquaires de France, 1858. In-8° de 184 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Dumoulin.

— Mémoires de la Soc. des Antiquaires de Picardie, 2e série, T. VI, in-8° de 748 p. avec 7 pl. (Amiens, impr. Ve Herment.) Chez Dumoulin, à Paris.

Tome. XVI de la collection.

— Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie. Tome VI, 1856-1858. In-8° de 664 p. (Amiens, impr. Ve Herment.) Chez Dumoulin à Paris.

— Rapport sur les travaux de la Société des Antiquaires de Picardie, pendant 1857-1858, par J. Garnier, secrét. perpétuel; présenté dans la séance du 11 juillet 1858. In-8° de 25 p. (Amiens, impr. Ve Herment.)

Extr. du t. XVII des *Mém. de la Soc. des Antiq. de Picardie.*

— Bulletin de la Soc. acad. de Laon. Congrès archéologique tenu à Laon, par la Société des Antiquaires de Picardie, les 31 août, 1er et 2 sept. 1858. T. IX. In-8° de 377 p. (Laon, imp. Fleury.) Chez Didron à Paris.

— Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais. T. II. In-8° de 532 p. (Orléans, impr. Jacob.) Chez Derache à Paris.

— Bulletin de la Société d'archéologie Lorraine, 8e vol. 1858. In-8° de 352 p., avec 4 pl. (Nancy, impr. Lepage.)

— Notices archéologiques, par Victor Simon. In-8° de 23 p. avec 1 pl. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*, 1857-1858.

— Dictionnaire des antiquités romaines et grecques, accompagné de 2,000 gravures d'après l'antique, représentant tous les objets de divers usages d'art et d'industrie des Grecs et des Romains, par Anthony Rich, traduit de l'angl.

sous la direction de Cheruel, inspecteur de l'Acad. Impér. de Paris. Gr. in-12 à 2 col. de XII et 740 p. (Impr. Firmin Didot.)

— Rome chrétienne ou tableau historique des souvenirs et des monuments chrétiens de Rome. 3e édit., par Eugène de la Gournerie, 2 vol. in-18 de XXVIII et 976 p. (Paris, impr. Bailly.)

— Le pays d'Israël. Collection de cent vues prises d'après nature dans la Syrie et la Palestine, par C.-W.-M. Van de Velde, ancien officier de la marine royale des Pays-Bas. In-fol de VIII et 88 p. de texte. (Paris, impr. Firmin Didot.) Chez Renouard.

— Édesse et ses monuments en Mésopotamie, par Ch. Texier, membre de l'Institut. In-8° de 18 p. (Meulan, impr. Nicolas.) Chez Challamel à Paris.

Extr. de la *Revue orientale et arménienne,* n° 8.

— Collection de figurines en argile de l'époque gallo romaine, avec les noms des céramistes; recueill., dessin. et décrites par Edmond Tudot. In-4° de 8 p. avec fig. en bois. (Moulins, impr. Desrosiers.) Chez Rollin à Paris.

L'ouvrage formera un vol. in-4° de 40 feuill. d'impr. avec 60 pl. lithogr.

— Étude sur une stèle égyptienne, appartenant à la Bibl. Impér., par le vicomte Em. de Rongé. Gr. in-8° de 24 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Notice archéol. et histor. sur deux monuments de l'époque gauloise et de l'époque gallo-romaine dans la vallée d'Ossan en Béarn, par F. Couaraze de Laa, professeur de logique au Lycée impérial de Tarbes. In-8° de 29 p. (Tarbes, impr. Telmon.)

— Sur deux colonnes milliaires romaines aux noms de l'empereur Maximin et de son fils, l'une à Usson, dans le départ. de la Loire, l'autre apportée d'Ampuis au Musée de Lyon, par Allmer. In-8° de 22 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Origine probable du placement des pierres antiques incrustées dans la pile du moulin du Therme à Metz, par F.-M. Chabert. In-8° de 4 p. avec 1 pl. (Metz, impr. Blanc.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz,* 1857-1858.

— Sur l'origine chrétienne des inscriptions sinaïtiques, par Fr. Lenormant. In-8° de 77 p. (Paris, impr. impér.)

Extr. du *Journal asiatique,* 1859.

— Revue numismatique, publ. par J. de Witte, membre de l'Acad. royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, et Adrien de Longpérier, membre de l'Institut et de la Soc. impér. des Antiq. de France. Nouv. série. T. III. Année 1858. In-8° de 492 p. et 20 pl. (Paris, impr. Thunot.) Chez Rollin.

— Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henri Cohen. T. Ier, grand in-8° de XXVII et 484 p. avec 19 pl. (Impr. Pommeret et Moreau.) Chez Rollin.

— Monnaies féodales de France, par Faustin Poey d'Avant, membre de la Soc. de l'Hist. de France. T. Ier, in-4° de XII et 368 p. avec 51 pl. (Fontenay-le-Comte, impr. Robuchon.) Chez Rollin à Paris.

— Recherches sur des monnaies, méreaux, sceaux, jetons historiques de la ville de Mantes, à diverses époques de son histoire, par J.-N. Loir, de Paris, membre corresp. de la Soc. des Sc. morales, des Lett. et des Arts de Seine-et-Oise. In-8° de III et 51 p., avec 5 pl. (Versailles, impr. Montalant.) Chez Rollin à Paris.

Extr. du 5e vol. des *Mém. de la Société.*

— De la numismatique papale, par l'abbé V. Pelletier, chanoine de l'église d'Orléans. In-8° de 14 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert) Chez Pringuet à Paris.

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

F. D.

FIN DU TOME NEUVIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE NEUVIÈME VOLUME.

AVRIL A SEPTEMBRE 1859.

FIN DE LA TABLE.

